



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento dei Beni Culturali: archeologia, storia dell'arte, del cinema
e della musica

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale in
Discipline dell'Arte della Musica E dello Spettacolo

Free Tekno Movement in performance: le fonti e i percorsi tra mutazioni e sospensioni

Relatrice: Professoressa Paola Degli Esposti

Laureanda: Virginia Giulia Vicardi
Matr. 1103756

Anno Accademico
2018/2019

A Cinzia, amica d'infanzia che mi fece conoscere il punk, sognare i festival e condivise con me la voglia di fuggire lontano, forse troppo lontano.
Ai miei due angeli, liberi dal peso di questa gravità.
A quella prima infoline.

Tutti a dire della rabbia del fiume in piena e
nessuno della violenza degli argini che lo
costringono.

Bertolt Brecht

Indice

<i>Introduzione</i>	8
Capitolo I: Per una definizione del Free Tekno Movement	11
<i>I.1. La lingua del Free Tekno Movement</i>	13
<i>I.2. Evoluzione storica del movimento</i>	20
Capitolo II: Le radici del movimento	
<i>II.1. Rousseau, le feste e la società</i>	28
<i>II.2. La “performance” nelle avanguardie tra corpo, azione e contestazione.</i>	32
<i>II.3. Da Brecht all’<i>happening</i>: scardinamenti ed impulsi</i>	46
Capitolo III: Teorie e principi del Free Tekno Movement	57
<i>III.1. Il corpo mutato del Free Tekno Movement</i>	62
<i>III.2. Due Gruppi esemplari: La Fura dels Baus e i Mutoid Waste Company</i>	74
Capitolo IV: Esperienze a fior di pelle. Dalla body art alle sospensioni corporali	78
<i>IV.1. La carne e il sangue della body art</i>	78
<i>IV.2. In sospeso tra arte e rivoluzione</i>	84
<i>Appendice iconografica</i>	92
<i>Bibliografia</i>	110
<i>Ringraziamenti</i>	116

Introduzione

Gli eventi festivi sono stati momenti riservati alla solennità, al culto, alle celebrazioni patriottiche o semplicemente allo svago. Nella storia, però, la festa ha assunto anche una funzione politica, diventato un mezzo con il quale stravolgere l'ordinamento sociale. Il potere rivoluzionario nasce dalla sua capacità di sovvertire ogni forma di ordine gerarchico creando una coesione tra i partecipanti i quali, ritrovatisi in una struttura orizzontale, escono dalle logiche sociali tramite l'autogestione. Ciò può avvenire solo se l'evento assume certe caratteristiche e non sottostà né al potere delle istituzioni né a quello del mercato. In questo elaborato la festa-rivoluzione sarà il filo conduttore che guiderà all'interno del labirinto della controcultura giovanile fino a giungere al minotauro, personificazione del corpo mutato e martoriato. Il Free Tekno Movement è quella controcultura che ha utilizzato la festa per dare forma ad una utopica rivoluzione. I *rave parties* però sono anche eventi artistici. Per quanto possa sembrare anomala e "moderna" una tale visione delle feste illegali, in realtà, questa considerazione nasce dall'opposizione al teatro tradizionale offerta da Jean-Jacques Rousseau. Il filosofo nel Settecento si oppose all'evento teatrale in senso stretto, identificandolo con un'istituzione in grado unicamente di aumentare le disparità sociali, ed auspicando l'utilizzo della festa, spontanea, non dispendiosa ed autogestita, come evento spettacolare. L'evoluzione di questo pensiero ha poi incontrato un terreno florido nelle avanguardie. Infatti, queste sentirono la necessità di trasformare l'uomo e l'arte abbattendo le consuete classificazioni e liberando dalla rappresentazione fedele le opere. Così è andato delineandosi un percorso che, passando per le grandi riforme teatrali degli anni Settanta, ha portato dalla sovversione dei gusti futurista e dadaista alla nascita della *performance art* e della *body art*, in particolar modo a quella estrema. L'idea di una rivoluzione teatrale corrispondente alla rivoluzione sociale si è sviluppata anche in relazione all'evolversi del rapporto uomo-macchina e alla dipendenza di questo dalla tecnologia. La paura di essere sostituiti o disumanizzati dal *medium* tecnologico è cresciuta in compresenza con l'auspicio di un'evoluzione del corpo umano, considerato ormai obsoleto ed inefficiente. Tale dicotomia è stata espressa da svariati artisti giungendo nel movimento *rave*, in cui istinti primitivi vengono fusi con il futuristico amore per la tecnologia. Si è delineata così una riaffermazione del corporeo in contrasto con il superpotere della macchina, un tentativo di riappropriazione della naturale dimensione fisica negata dalla società contemporanea, in cui la carnalità pura, naturale viene bandita in favore di una forma perfetta e plastificata. È stato Artaud a stravolgere la scena. Con "crudeltà" l'ha spogliata di ogni inezia per trasformare il corpo stesso in luogo teatrale e portare la vita, in tutta la sua durezza, di fronte a spettatori attivi. Tramite l'egemonia

del corpo sull'artificio scenico e l'abbattimento della quarta parete, il teatro ha travalicato i suoi naturali confini giungendo in strade, piazze, capannoni abbandonati, incontrando così la vita e l'altro. Gruppi performativi come il Living Theatre hanno fatto propria questa visione teatrale, coniugando ricerca artistica e lotta sociale, usando il proprio corpo come messaggio ultimo e diventando esempio per quei gruppi che fanno della sovversione delle regole, dell'incontro e della libera espressione i loro fondamenti. L'elaborato individua in queste esperienze le fonti teoriche del movimento Tekno, ne identifica l'evolversi storico e i principi, evidenziando le caratteristiche spettacolari e le finalità estetiche comuni con le esperienze precedenti. Lo scritto inoltre mostra che *Rave* e *festival*, non sono solo degli eventi teatrali, con una loro forza estetica ed un loro apparato scenografico, ma sono anche dei contenitori per tutti quegli artisti e quelle forme espressive che ne condividono la filosofia e hanno spazio nei circoli tradizionali. Infatti, arti circensi, sospensioni corporali, fachirismo, modificazioni corporali, *aerosol-art*, *live painting*, *mapping* e molte altre forme spettacolari non convenzionali colorano di tinte scarlatte le varie manifestazioni. La *tek-art*¹, se così si può chiamare, è però un'arte estrema che agisce al di fuori della norma e della legalità per stagliarsi contro una società oppressiva ed alienante. È una forma artistica che utilizza il corpo esponendolo, elevandolo a simbolo e luogo artistico, mutandolo nelle sue strutture tramite l'ibridazione con la macchina o portandolo all'estasi tramite l'agonia. Si percorrono in queste pagine le esperienze di gruppi come i Mutoid Waste Company o la Fura dels Baus, in grado di esprimere a pieno il bisogno di mutazione perenne di questa controcultura. Ponendo l'ibridazione come valore fondamentale della loro produzione hanno mescolato forme espressive, linguaggi, materiali per raggiungere uno stato di perenne movimento dove il corpo umano, posto al centro della scena, si evolve grazie alla *cybercultura*. Un auspicio evoluzionistico che non mira solo al cambiamento delle strutture organiche bensì anche a quelle sociali. Reagendo al panorama contemporaneo si sono opposti all'egemonia del *medium*. Tramite scarti e rottami hanno dato vita a spaventosi ibridi, gigantesche macchine e mostri scaturiti da incubi post-apocalittici e tramite spettacoli-festa hanno cercato di dare nuova vitalità alla folla, di ispirarla verso l'azione. Nell'ultima parte dell'elaborato si assiste ad un trionfo del corporeo tramite la presentazione delle esperienze più estreme di *body art*, quelle dei *modern primitives*. L'autolesionismo come forma ascetica e liberatoria viene presentato tramite le esperienze dei gruppi di fachirismo e sospensione corporale dell'ambiente *underground*, quali i Freaks Bloody Tricks e gli FBS-Bloody Cirkus. Ripercorrendo le storie di illustri predecessori come Gina Pane, Franko B e Ron Athey viene illustrato il valore del sangue come fluido vitale e purificatore. Il corpo trasformato in opera d'arte viene mutilato e torturato nel tentativo di riscrittura del sé. La trasgressione dei normali codici esistenziali è un mezzo

¹ Citando il nome di festival annuale di cui si parlerà maggiormente più avanti e che unisce musica elettronica a tutte le forme artistiche alternative.

per tentare, ancora una volta, di mutare l'essenza umana lasciandola in sospeso tra le speranze di rinnovamento e il bisogno di un ritorno al primitivo. Le sospensioni presentate nell'ambito delle feste, e non solo, sono il frutto di un lungo dibattito sulla tecnologia, l'essenza umana e quella spettacolare al quale viene trovata risposta tramite la mortificazione della pelle. Forare il derma significa rompere quella barriera che separa dal mondo esterno lasciando che quest'ultimo penetri all'interno, ma anche permettendo a ciò che è all'interno di agire sul mondo esterno. In questo modo il corpo straziato dell'artista raggiunge l'estasi e con questa una conoscenza superiore. Allo stesso tempo, però, il *performer* offre il suo corpo come mezzo di riscatto sociale agendo così al di fuori del privato. Un tentativo di rivoluzionare l'esistenza della folla partecipe del suo dolore. Nei primi capitoli di questa tesi si cerca di illustrare che cosa sia il Free Tekno Movement e di chiarirne la terminologia per poi rintracciare le origini della festa rivoluzionaria nel pensiero rousseauiano. Successivamente si rintracciano nel futurismo e nel dadaismo le fasi germinali della *performance* attraverso la discussione sopra la tecnologia, il corpo e l'azione sviluppatasi all'interno di quell'epoca di rivoluzioni. Il percorso prosegue nei paragrafi dedicati alla rivoluzione teatrale degli anni Settanta in cui è confluito il pensiero brechtiano e artaudiano. La negazione del teatro convenzionale in favore del teatro di strada viene affrontato tramite gli esempi dei Mutoid e della Fura, due compagnie attive nell'ambito festivo. Infine, dopo un chiarimento sui fondamenti, gli influssi e l'estetica del Free Tekno Movement si identifica nella sospensione corporale una delle forme espressive caratteristiche di questo panorama e se ne esplicitano metodologie e funzioni. Per la particolarità dell'argomento trattato, la sua prossimità al presente e le sue caratteristiche intrinseche, che rigettano ogni forma di classificazione, non sono numerose le fonti critiche alle quali potersi affidare. Per questo motivo oltre ai saggi si sono utilizzati frequentemente materiale audiovisivo, tesi di laurea, fonti web, o, quando ne ho avuto necessità ed occasione, interventi diretti con gli artisti, partecipando a loro spettacoli, a festival e organizzando delle interviste. Caleidoscopica, multiforme, dominata dal caos, in perenne trasformazione, sporca ed inquinata, nata dall'estetica dell'anti-estetica, questa è l'arte a contatto con la Tekno, cucita sulla pelle di coloro che esplorano stili di vita slegati da convenzioni e classificazioni, e che fanno della propria stessa vita un'opera d'arte. Sicuramente un'arte folle, ma come disse la poetessa Alda Merini «anche la follia merita i suoi applausi»².

² ALDA MERINI, *Aforismi e magie*, Milano, Rizzoli, 2009, p. 170.

Capitolo I

Per una definizione del Free Tekno Movement

«Complici corpi e menti in movimento distruggono noia e ripetizione»¹ questa è la scritta stampata nel retro del volantino, in gergo *flyer*, del primo *free party* organizzato da uno dei più importanti collettivi italiani, i Kernel Panik. I free parties, *free tekno* o più comunemente *rave*, non sono altro che la manifestazione più evidente del movimento “underground free party” per l'appunto; si tratta di feste nelle quali spettacolarità, controcultura ed ideologia creano l'humus ideale per la libera espressione e la creazione, anche se temporanea, di un'utopia sociale. Spesso mal rappresentati dalle testate giornalistiche, e a volte confusi con semplici feste non autorizzate, i *rave* occupano un lato oscuro della cronaca nazionale, e dell'immaginario collettivo, sia per l'utilizzo di droghe, sia per la difficile comprensione delle motivazioni che portano migliaia di ragazzi a riunirsi in fabbriche dismesse e fatiscenti “per ballare”.

In quest'ultimo periodo però, in evidente controtendenza rispetto al *mainstream*, vi è una fioritura di testi scritti che tendono ad una rivalutazione del movimento uscendo dal suo luogo di incontro primario, la rete, per abbracciare *media* più tradizionali come la carta stampata. Atto necessario, probabilmente, per entrare di diritto nel mondo dell'Arte ed uscire dalla marginalità tipica dell'*outsider*, come dimostra il testo *Rave: Rave and Its Influence on Art and Culture*. Curato dal Senior Curator del Museo di Arte Contemporanea di Anversa, Nav Haq, il lavoro approfondisce alcune opere ispirate alla *rave culture*, a partire dagli artisti che hanno collaborato con la mostra interdisciplinare, *Energy Flash: The Rave Movement*, curata da Haq al M HKA, il museo di arte contemporanea di Anversa, dal 17 giugno al 25 settembre 2016. L'esposizione ha raccolto lavori di circa quindici artisti, tra cui il designer Walter Van Beirendonck, il fotografo Andreas Gursky, il videoartista Sergey Shutov e l'artista concettuale Jeremy Deller. Pubblicazione e mostra consacrano la cultura *rave* al mondo artistico e pongono in evidenza le forti influenze che tutt'oggi l'*underground* esercita sul *mainstream*. In questo elaborato si cercherà di mettere in luce oltre alle basi teoriche del movimento, anche la sua propensione alla spettacolarità: eredità delle ricerche utopistiche del teatro degli anni Sessanta, Settanta e figlia delle contestazioni sociali. Un viaggio alla scoperta dell'ultima

¹ Volantino in bianco e nero stampato su entrambe le facciate, davanti a caratteri grassetti bianchi il nome della festa, *Tecno connection*, la data 25.12.98, la scritta «time to rave» seguita dal nome della località, Roma, ed il numero da chiamare per avere le indicazioni, in gergo infoline. Lo sfondo è nero con tre simboli di rinascita e forza stilizzati quali il sole, lo scarabeo e l'occhio associati ad elementi tecnologici quali una pompa idraulica ed un altoparlante. Nel retro invece il motto citato centrale in nero con sfondo grigio, in ALESSANDRO KOLA, *Kernel Panik: Sound against system, 10 years of noise 1998-2008*, Maeston Gat, Nobook, 2015, p.123.

controcultura², durata più di un quarto di secolo ed ancora palpitante ed in perenne mutamento nelle periferie europee e non.

1.1. La lingua del Free Tekno Movement

Per procedere ad un'analisi puntuale del fenomeno spettacolare nei *rave party* si deve, innanzi tutto, procedere con alcuni chiarimenti terminologici³. Trattandosi di un fenomeno contemporaneo ed internazionale, se non globale, molti dei vocaboli utilizzati nell'indagine saranno di derivazione inglese, non per una mancanza della lingua italiana o una propensione soggettiva verso gli inglesismi, ma per una necessità di intesa tra membri del movimento stesso, i quali non sempre condividono lo stesso idioma, nonché per l'origine geografica che, come verrà specificato nel paragrafo dedicato alla storia, si colloca tra l'America e l'Inghilterra.

Se si dovesse riassumere in una parola l'argomento trattato in queste pagine *rave* sarebbe quella opportuna, ma pochi hanno ben presente di che cosa si tratti e hanno conoscenze specifiche al riguardo, oltre a qualche nozione appresa tramite i periodici, i quali, spesso, utilizzano questo termine in maniera impropria, o hanno la tendenza a rappresentarli in modo eccessivamente negativo e superficiale. Diminutivo di *rave party* ovvero, tradotto dall'inglese, festa scatenata, il *rave* è per l'appunto una celebrazione festosa, nata in Inghilterra durante gli anni Ottanta ed animata dai ritmi convulsivi dell'elettronica. Questo evento musicale è autogestito e gratuito per questo può essere chiamato anche *free party*. Quest'ultima espressione gioca anche sul binomio “gratuito” e “libero”, vale a dire le due accezioni di *free*, la prima ad indicare la gratuità dell'evento, la seconda accezione, invece, a sottolineare lo spirito di libertà con cui la festa si svolge nonché la libertà d'espressione, punto cardine dei *party*. Musica ad alto volume senza alcuna autorizzazione o pagamento di SIAE, scenografie surreali, *performances* di vario genere, bigiotteria ed abbigliamento sia in vendita che indossato, il tutto autoprodotta ed impiegato in nome dell'emancipazione artistica e sociale: questo è ciò che si può trovare ad un *rave*, senza negare la massiccia presenza di droghe utilizzate, in una sorta di neo-sciamanesimo, come *medium* per raggiungere altri stati di coscienza, eredità dei grandi raduni hippy dai quali esso deriva. Due sono le specificazioni d'obbligo, la prima è che attualmente con il termine *rave*, principalmente in America, si possono indicare feste e festival decisamente non gratuiti e fortemente commerciali, che mantengono questo nome per sottolineare la stravaganza ed

² TOBIA D'ONOFRIO, *Rave new world: l'ultima controcultura*, Milano, AgenziAx, 2015.

³ Le informazioni riportate in questo capitolo sono state riprese oltre dalle fonti citate anche dal volume FRANCESCO MARCONE PALMIERI, *Free Party, Technoanomia per delinquenza giovanili*, Roma, Meltemi, 2002.

eccentricità degli eventi, oltre che l'utilizzo dilagante di droghe, ma non hanno punti ideologici in comune con i *free parties*. In secondo luogo, si deve chiarire che tali eventi musicali, con riferimento a quelli illegali, sono presi in esame in quanto facenti parte di un movimento artistico-culturale con un proprio manifesto, propri *performers*, riviste di settore ed un proprio mercato e che, pur essendo nato come una controcultura, ha influenzato notevolmente la cultura popolare, ma anche la moda, il cinema, la letteratura e non solo.

Le feste si oppongono alla gerarchizzazione tipica dei club e mirano ad una dimensione orizzontale, alla costruzione di un *unicum* eterogeneo. Questo sta a significare che non vi è uno *star system* dove *disc jockey* ed artisti vengono idolatrati, ma è il *sound system* ad essere al centro della scena. Esso è un impianto audio formato da casse di diverse dimensioni e funzione (bassi, alti, medi) trasportabili e componibili in una struttura chiamata "muro", quando per l'appunto si forma una barriera orizzontale, lunga anche diversi metri, con gli altoparlanti, definita "totem" quando invece vi è uno sviluppo verticale; da notare il richiamo tribale presente in quest'ultimo termine. Per essere corretti, i *sound system*, ora diffusi in tutto il mondo, nacquero negli anni Cinquanta nei ghetti di Kingston, in Giamaica, dove, con generatori, piatti e impianti musicali colossali, si diffusero musica e vibrazioni per le strade, in feste il cui scopo era riunirsi e divertirsi. Negli anni Ottanta ebbero una forte espansione in Inghilterra e permisero lo sviluppo dei *rave party*, anche grazie alla loro potenza e alla auto-fabbricazione, che permette tutt'oggi ai vari gruppi di mantenere una certa economicità nonché di adattarli alle proprie esigenze sonore. In senso lato per *sound system* si intende non il mezzo ma chi lo opera. Per chiarezza nell'elaborato il lemma *sound system* si utilizzerà si utilizzerà esclusivamente per descrivere l'apparato sonoro e non le *crew*.

Se i giamaicani "regalano" il *medium*, saranno i figli dei fiori ed i punk a dare una base ideologica al movimento *free party*. E se dai primi prenderà lo spirito di condivisione, l'emancipazione ed una visione psichedelica della vita, dal punk verranno prese numerose istanze nonché parte dell'estetica post-industriale. Il punk fa parte della cultura di resistenza e nacque negli anni Settanta tra Inghilterra e Stati Uniti d'America, caratterizzato dal rifiuto verso la società, con comportamenti volutamente provocatori ed abbigliamento stravagante. Il nome deriva dalla musica *punk rock*, disarmonica, caotica, semplice e rumorosa, dove letteralmente *punk* significa di poco valore. Come accadrà per l'elettronica, rompe le regole musicali vigenti, trasformando il fastidio in musica, due accordi in una canzone; inoltre si scagliò contro il divismo, professando un'uguaglianza tra musicisti e spettatori; abbattendo la barriera che da secoli separava chi fa e chi assiste, non solo fisicamente, ma anche idealmente, creando una gerarchia di valori insostenibile per un movimento "distruttivo" come il *punk*. Un giornale tedesco, il «Melody Maker» riportò, il 24 dicembre 1977, che i Clash, uno dei gruppi più famosi, salvarono della sicurezza un fan, attivatosi perché costui tentò di

salire sul palco, facendolo cantare con loro. Dimostrarono che, malgrado la fama, loro erano con e dalla parte dei giovani, non si ponevano su un gradino superiore⁴.

Altro punto cardine del punk, che verrà assimilato dai *ravers*, è il *do it yourself* ovvero letteralmente fai da te, che spinge a ricontestualizzare oggetti e vestiti in modo dadaista, come ad esempio, le lamette da barba, normalmente impiegate per mantenere un'immagine curata di sé, usate come gioiello dai forti richiami autolesionisti. In senso più ampio, però, significa anche autoproduci, autogestisci e autoregolati. Si tratta di un'esortazione ad uscire dalle logiche capitaliste, creando ciò che banalmente si potrebbe comprare, ed uscendo così dall'alienazione dei beni per ritornare padroni della propria vita. L'amore per l'osceno e il disgusto verso la borghesia plasmano un altro pensiero, il *no future*, inizialmente inteso come un'assenza totale di futuro, una visione negativa e disfattista dell'intera esistenza, ma che successivamente viene concepito come un'attenzione al *hic et nunc*, al presente ed alla propria individualità. Questa filosofia porta ad uscire dalla società precostituita, dove tutto è preparato e preorganizzato in strutture chiuse, per creare con le proprie mani, sia materialmente che ideologicamente, un sistema altro, utopicamente rivolto al presente, individualista ma al tempo stesso rispettoso dell'altro in quanto pari. L'estetica del punk si basa sulla provocazione visuale, un'antiestetica, decisa a scontrarsi con gli ideali borghesi rovesciandone i dogmi, ciò che è rotto, vecchio, sporco acquista nuovo valore; ciò che è legato al sesso estremo come pelle, latex e borchie, perde ogni riferimento e diventa quotidiano.

Come Andy Warhol, il punk riprese i simboli della società di massa ma, in questo caso, rovesciandoli al fine di arrivare ad un anti-società. L'immagine della zuppa Campbell's, della coca-cola o dei divi di Hollywood nelle serigrafie di Warhol sono effigi della società del consumo, ma per molti critici non ne rappresentano le lodi, bensì una specie di critica dall'interno; sono la rappresentazione della società capitalistica nella sua democrazia, dove lo stesso prodotto può essere consumato da tutti, ricchi e poveri, come ad esempio la nota bibita, e allo stesso tempo mostrano come tale società possa dominare la vita del singolo, offrendo giorno dopo giorno lo stesso oggetto, perfetto, in grande quantità. Ciò che però differenzia Warhol dal punk è la sua passività; egli rappresenta l'America con ironia ed ambiguità, criticando e cavalcando al contempo la società capitalistica, ad esempio invitando i maggior esponenti del mondo dello spettacolo nella sua *Factory*, o accettando di produrre serigrafie su commissione per finanziare altri progetti, ma senza aspirare ad alcuna modificazione, limitandosi a "fotografarla". Ciò si può notare soprattutto nella sua prima produzione cinematografica: qui egli si mostra osservatore attento lasciando le persone esprimersi senza mai intervenire, senza mai cercare di pilotare verso uno o l'altro comportamento, al fine di dare

⁴ DAVE LING, *Il Punk, storia di una sottocultura rock*, Torino, EDT, 1991, p. 109.

un senso, di costruire un significato. Egli semplicemente riporta le immagini della «vana vita»⁵ americana dell'epoca, senza tentare di darle una direzione, senza criticarla apertamente, ma facendo delle sue immagini dei significanti ai quali il pubblico possa dare significato. Il punk invece prende quelle stesse immagini rovesciandole: la critica è distruttiva, violenta ed eversiva, le svastiche vengono indossate come provocazione, i vestiti stracciati, gli oggetti appartenenti alla strada o agli animali indossati, le croci girate, tutto viene invertito o contraffatto al fine unico di distaccarsi dalla società.

Se il movimento prende l'idea dell'anti estetica del punk, è dai figli dei fiori che eredita la sua natura comunitaria e nomade:

Di fronte alla globalizzazione del mondo, di fronte a una società volendo positiva, liscia, senza asperità, di fronte a uno sviluppo tecnologico e a un'ideologia economica dominante, insomma, di fronte a una società che si afferma piena e perfetta, si esprime la necessità del "vuoto", della perdita, della "dépense", di tutto ciò che non si contabilizza e sfugge al fantasma del denaro (dei numeri, delle cifre) e dell'asservimento⁶.

Queste parole provano a spiegare in termini sociologici la nascita del fenomeno del neo nomadismo, uomini e donne occidentali che abbandonano le comodità di una vita statica e lineare per viaggiare; Come i gitani o le antiche maestranze di attori, che erravano con le loro carovane, i *new age travellers*, letteralmente viaggiatori della nuova era, sono i moderni nomadi che, opponendosi ai concetti di confine e proprietà, hanno contribuito ad espandere forme di vita alternativa, nonché la cultura dei *free parties*. Nel 1970 in Inghilterra l'eredità degli anni Sessanta, degli *hippy* e del festival di Woodstock, è ben radicata e visibile nella nascita del festival gratuito di Glastonbury, al quale seguirà la prima edizione della fiera dell'Est Anglia nel 1972, successivamente chiamata fiera di Albione. Negli anni seguenti vi fu un moltiplicarsi di questi raduni gratuiti ed autogestiti, e mentre le fiere si ispiravano ad un immaginario medievale fantastico, come Avalon, re Artù e tutte le forme di misticismo druidico ancora oggi radicato nell'immaginario collettivo inglese, i festival accoglievano un pubblico più eterogeneo. Erano comunque ben differenti dai concerti a pagamento, vere e propri luoghi di aggregazione della controcultura britannica. Per molti rappresentarono la possibilità di creare una nuova forma di comunità, una realtà alternativa, che permise di abdicare al ruolo sociale imposto dal sistema. Erano luoghi di integrazione e mescolanza, dove le varie sottoculture si incontrarono e contaminarono, in antichi luoghi di culti esoterici come Stonehenge, sede di un festival dal 1972 al 1984 e luogo nel quale, probabilmente, nacque il processo di unificazione tra le culture *hippy*, *punk* e *raver*. In questo panorama, nel 1976, comparve il *Peace Convoy*, il convoglio della

⁵ MIRCO MELANCO, *Andy Wharol, il cinema della vana vita*, Torino, Lindau, 2006, p. 10.

⁶ XSEPHONE, *Tecnologia, Tribalismo e Forme di Nomadismo Metropolitano: un'analisi sociologica dei rave illegali*, tesi in sociologia dell'Università degli Studi di Torino, Torino, 2015, p. 20, consultabile a <http://www.drexcode.net/PageContents/Articoli/Tesi%20Raveparties/Tesi%20rave%20parties%20indice.htm>, ultimo accesso il 6 Febbraio 2019.

pace, una carovana di camion e roulotte su cui viaggiavano persone che si spostavano da un evento all'altro, vivendo con spirito nomade nelle campagne britanniche. Secondo Tobia D'Onofrio non è una coincidenza che la prima apparizione del convoglio coincida con la fine della fiera d'Albione, identificandola come «sintomo di un progressivo allontanamento degli ideali idilliaci di chi organizzava le fiere, che lasciavano silenziosamente il posto ai colori più cupi del movimento punk»⁷.

Accomunati da uno stile di vita antagonista nei confronti della società, dalla necessità di esprimersi liberamente e autogestirsi, nonché dalla condizione di bersagli di repressione da parte delle forze dell'ordine, hippy, punk e *raver* divenuti *traveller*, mantennero vivo il movimento controculturale tra un festival e l'altro. Il numero di carovane aumentò e l'abbandono della musica rock per l'elettronica fu il capitolo successivo della storia dei *traveller*, i quali, terminata l'epoca delle fiere e dei festival, cominciarono a creare nuovi eventi e zone temporaneamente autonome, oltrepassando la Manica ed addentrandosi in tutta Europa. Una di queste carovane, chiamate anche *tribes*, nell'ambito dei *free parties*, furono i Circus Normal, i quali frequentavano già i festival di Stonehenge.

Per intendere l'identità ideologica di alcune di queste carovane è rilevante il lavoro dei Circus Normal, il cui scopo fu di fornire un ambiente per la creatività, espressa sotto qualsiasi forma:

Noi mettiamo a disposizione i generatori, l'elettricità, l'impianto e un tetto, così chiunque voglia fare qualche cosa lo può fare. Gruppi musicali, artisti del circo, giocolieri, clown, equilibristi e chi più ne ha ne metta. Ora facciamo anche dei *rave* è per questo che siamo tutti nei casini. Conosco gente che sta scontando 5 anni di galera per aver organizzato una serata. Ritengo sia una grave violazione dei diritti umani, i tempi cambiano, e le cose prendono pieghe diverse ma i festival tribali esistevano già secoli fa.⁸

Furono proprio i *traveller*, in fuga dalla feroce repressione della Lady di Ferro, a portare le feste *rave* sul restante suolo europeo. Sotto la bandiera degli Spiral Tribe e dei Mutoid West Company, Francia, Italia, e parte dell'Europa cominciarono a lottare per realizzare delle momentanee forme di società utopiche.

L'elemento distintivo di tutti questi eventi, passati dalla filosofia *hippy* a quella *ravers*, era la musica elettronica, ovvero quella musica prodotta o modificata attraverso strumentazioni elettroniche. Molteplici sono i generi e sottogeneri, ma ai fini di quest'analisi risulta maggiormente rilevante l'EDM, Eletronic Dance Music. Chiamata anche musica dance, è un macro insieme di generi elettronici a percussione creati per ballare nelle feste da parte dei disc jockey, che creano una selezione di tracce sonore senza soluzione di continuità chiamato *mix*. Questo termine venne usato comunemente negli Stati Uniti fin dal 1985 anche se uno dei suoi primi esempi è la musica disco degli anni Settanta, genere musicale nato sia dalla contestazione contro il predominio della musica

⁷ Ivi, p. 46.

⁸ TOBIA D'ONOFRIO, *Rave New World [...]*, cit., p.105.

rock, sia contro la stigmatizzazione della musica da ballo da parte della controcultura. Contraddistinta da sonorità afroamericane, latine e psichedeliche, veniva suonata nelle discoteche. Sottogenere della disco music è l'Italo disco, chiamata così perché registrata in Italia e poi esportata negli USA. Questo genere diventa molto di moda ed uno dei brani più famosi a livello globale fu *A far l'amore comincia tu* di Raffaella Carrà. Altro genere appartenente all'EDM è l'house music composto su tempi di quattro quarti in una sequenza ritmica ripetuta, il *groove*, e con una velocità di 120-130 bpm circa. I bpm sono i battiti al minuto ovvero l'unità di misura metronomica e divennero molto importanti nel periodo della disco music perché era strumento fondamentale per i DJ per poter *mixare* i brani con un tempo compatibile. «Il nome house deriva dal fatto che i dj suonavano vinili ricercati, d'importazione, introvabili e per tanto unici relativi al locale dove li si poteva ascoltare, tanto da diventare “musica della casa”»⁹. In America tale genere “morì” velocemente ma prese nuova vita nella piccola isola di Ibiza. Il suono delle Baleari, il Balearic beat, fu lo spirito della musica emergente dall'isola nella metà degli anni Ottanta; La combinazione di registrazioni in vinile rock, pop, reggae e disco abbinata ad il mantra "tutto va bene", motto di chiara derivazione *hippy*, rese Ibiza, diventata insieme a Goa una delle mete preferite dai figli dei fiori ed alternativi di vario genere, un centro di sperimentazione musicale e di droghe. Lo slogan esprimeva lo stato di positività, coesione e libertà che caratterizzò da allora l'isola, non solo grazie alle attitudini pacifiste degli hippy, ma anche grazie al potere empatico dell'ecstasy; una nuova droga che per la sua capacità di intensificare l'esperienza sensoriale, di rendere euforici e di restituire un senso d'amore diffuso face sembrare il tempo trascorso nelle Baleari qualche cosa di magico, dove nulla potesse andare storto. Questa sostanza, assunta in gruppo, sviluppa la comunicazione non verbale, regalando una sensazione di unità ed intimità, oltre un'energia apparentemente senza limiti, per questo divenne subito la droga ideale per frequentatori di *club* e *rave* ed il suo consumo su larga scala da Ibiza fu esportato nel resto d'Europa, nonostante le gravi conseguenze per la salute che esso comporta.

La nascita del mito di Ibiza ruotò intorno ad una vecchia fattoria ristrutturata chiamata Amnesia ed alla figura enigmatica del *dj resident* (ossia assunto a tempo pieno) Alfredo Fiorito che, in un'intervista per «Boiler Room», dà questa sua personale definizione dell'house ibizena:

La mia definizione del suono delle Baleari; è soprattutto una musica eclettica, felice, sensuale, non scadente, che affonda le sue radici nelle origini della musica dance e fiorisce sulla pista da ballo, un suono che ti fa dimenticare generi o categorie e tu semplicemente lo apprezzi, lo ascolti e lo condividi. Beat poetico, ma reale!¹⁰.

⁹ CLAUDIA ATTIMONELLI, *Techno: ritmi afrofuturisti*, Meltemi, Roma, 2008, p. 41.

¹⁰ «My definition of Balearic; it's a music mostly, eclectic, happy, sexy, not cheesy, that gets its roots in the origins of dance music and flourishes on the dancefloor, as a sound that makes you forget genres, or categories and you just enjoy it, listen to it, dancing and sharing it. Beat poetic, but real!», *What is the Balearic Beat?* in «Boiler Room», 12 luglio 2014, <https://boilerroom.tv/balearic-beat/>, ultimo accesso il 22 febbraio 2019.

Quello di quest'isola è il primo esempio di mercato turistico musicale di massa. L' Acid music invece è un altro sottogenere dell'house, che si diversifica per delle sonorità più acide, date dall'utilizzo della *drum machine* TB-303 Bass Line, un macchinario in grado di riprodurre suoni di strumentazioni a percussioni; Ha uno stile distinto per le sonorità ripetitive ed ipnotiche e spesso fa uso di campionamenti e linee vocali.

Se nei generi sopra citati vi era un uso di strumentazione tecnologica, ma non preponderante, a metà degli anni Ottanta si affaccerà sulla scena un genere innovativo che porrà al centro della propria attenzione la tecnologia, la techno: «Ciò che è nuovo nella techno, più che il processo tecnologico di composizione/produzione musicale in sé, è l'uso sistematico e rivendicativo che essa ne fa, la musica techno mette in primo piano il fatto di manipolare il suono»¹¹. La musica techno è una musica senza scrittura, eco dei canti popolari a trasmissione orale, composta tramite sintetizzatori, che genera suoni insoliti, campionatori, che permettono l'isolamento e la manipolazione di un suono e *drum machine*. Contraddistinto dall' interesse più totale per il tecnologico, rende suono il rumore delle macchine decostruito e ricostruito in modo da creare tracce musicali in grado di portare i corpi al movimento ed alla danza:

La techno, più dell'house, quindi, era l'unica variante impazzita del caos organizzato della fine degli anni Ottanta, un genere per sua natura mutevole ed affascinante che sin dall'inizio aveva fatto diventare centrali elementi in passato considerati marginali (ritmo) o addirittura facenti parte del mondo delle avanguardie (il rumore)¹².

Dal punto di vista strutturale si basa sempre su 4/4 ed un range di 140-150 bpm, con una serie di strati sonori che si sovrappongono tra loro abbattendo il concetto tradizionali di canzone. Se la musica tradizionale trova nella ripetizione un ostacolo, questo genere ed i suoi derivati fondano la propria forza proprio su essa. Fondamentale la sezione percussiva: un suono basso sintetico che emula la grancassa di batteria tiene generalmente i tempi forti, suoni invece posti sulle frequenze medio-acute tengono i tempi deboli. Rimane comunque difficile una descrizione perché genere poliedrico e distinto per ogni suo autore. Tale tipologia musicale, e i suoi relativi sottogeneri, ancora più disarmonici e antimelodici, potrebbero sembrare puro caos, fastidiosi impulsi elettrici tracciati su banda magnetica. Tuttavia, l'esito di queste composizioni è analogo a quello già segnalato, in riferimento alle opere musicali futuriste, da Luigi Russolo nell'Arte dei rumori: «In virtù dell'aumento delle macchine che cooperano con l'uomo si è creata una complessa polifonia urbana composta da complicate successioni di accordi dissonanti»¹³ che compiace l'orecchio dell'uomo moderno poiché parte del suo habitat. La techno, molti anni dopo il saggio di Russolo, sembra dare

¹¹ STÉPHANE HAMPARTZOUMIAN in XSEPHONE, *Tecnologia, Tribalismo e Forme di Nomadismo Metropolitano*, cit. dal paragrafo 1.2 la techno.

¹² ANDREA BENEDETTI, *Mondo Techno*, Roma, Stampa Alternativa, 2006, pp. 150-151.

¹³ LUIGI RUSSOLO, *L'arte del rumore*, in «Lacerba», 11 marzo 1913, p. 11.

conferma al pensiero del futurista, facendo apprezzare a milioni di persone quello che in precedenza sarebbe potuto semplicemente apparire rumore. È un genere che ha un suo *locus*, la metropoli, un credo fortemente connesso al futurismo, l'amore indiscusso per il tecnologico, un popolo che almeno inizialmente fu quello degli emarginati, neri, gay e donne, e mira all'abbattimento delle divisioni sociali, del concetto di razza e di élite. Il suo è un immaginario caotico di psichedelica e misticismo, che attinge, inoltre, a riti dionisiaci e tribalismo. L'Hardcore è un sottogenere della techno, nasce in Germania a metà degli anni Novanta, ha sonorità più potenti ed oscure ed una velocità che può arrivare fino ai 250 bpm. Nei Paesi Bassi si è sviluppata una variante chiamata *gabber* con una velocità che va dai 160 ai 180 bpm. Sottolineo i battiti al minuto, perché gli amanti di questi generi ricercano proprio la velocità a discapito della linea melodica. Ben più legata all'immaginario hippy, ma sempre derivata dalla techno, è la musica goa. Prende il nome dall'isola indiana di Goa, dove venne inventata dall'incontro delle sonorità dell'EDM con la cultura spirituale indiana ad opera dei numerosi europei in ritiro spirituale in questo paradiso terrestre. Con sonorità psichedeliche, si sviluppa, come le antiche danze tribali, su una base di 4/4 con melodie stratificate e ritmi ipnotici e possiede una velocità dai 130 ai 150 bpm.

Esiste anche un'altra techno, la tekno. La durezza del suono “k” fa presumere una matrice più pesante ed oscura di questa variante. Nata nell'ambiente *rave*, possiede in genere qualche pulsazione al minuto in più rispetto la capostipite “ch” e, in chiaro stile *free party*, è più accessibile poiché può essere creata, sempre in linea con la dipendenza dalla tecnologia, con tastiere e computer. Interessante è l'atto di cannibalismo culturale che la contraddistingue, infatti spesso vengono inseriti, a volte deformandoli, stacchetti di programmi tv, film, sigle o comunque prodotti della cultura *mainstream*, al fine di avere un maggior potenziale evocativo, ma anche di dissacrare quella società del consumo contro la quale si “lotta” durante i *rave*. In realtà la differenza tra tekno e techno è molto labile, e per veri esperti; la massa utilizza questi termini per distinguere l'underground dal commerciale, mentre chi vi opera parla di techno per la musica, intendendo così tutti i vari sottogeneri e varianti, infiniti ed in continua espansione, e di tekno per il *rave culture*. Identificando in questo modo la macrocategoria col secondo termine e i generi specifici con il primo cercano di mitigare la dicotomia creata tra gli amanti di uno o dell'altro ambiente, come del resto la filosofia di tutta l'EDM ha cercato di fare: creare muri di casse per abbattere muri culturali e sociali.

1.2. Evoluzione storica del movimento

Innanzitutto, è d'obbligo un excursus storico, una breve spiegazione delle origini del

movimento e del suo sviluppo e per fare ciò si deve analizzare la nascita della musica elettronica perché, se il movimento si esprime tramite una festa, è la musica a fare da padrone: senza musica non si balla, senza musica viene a mancare il linguaggio universale che permette la creazione di una società priva di barriere, fisiche, linguistiche, o spirituali. La parola *rave* deriva dal verbo inglese *to rave* “entusiasmarsi”, “andare in estasi” ma ha anche un’altra accezione “protestare”. Questo termine fu usato la prima volta dalla testata giornalistica «Daily Mail» non per descrivere un grande raduno nel quale si ascolta e si balla musica elettronica, bensì per identificare i giovani infiammati dai suoni selvaggi del jazz al festival di Beaulieu¹⁴. Per ragioni associate soprattutto allo spirito di contestazione e all'euforia date dall'uso di ecstasy, negli anni Ottanta tale termine venne utilizzato per le feste illegali *acid house*, svolte nelle periferie del Regno Unito, dove la dura politica Thatchertiana aveva lasciato dietro di sé una moltitudine di fabbriche dismesse.

In realtà, però, i germi di tale rivoluzione non sono europei, ma Americani, e si possono rintracciare nelle feste edonistiche della comunità gay afroamericana degli anni Settanta: i *loft party* di David Mancuso a Broadway. Queste feste private animate dalla disco music conquistarono una sempre maggior rilevanza e da genere “privato”, la disco music, iniziò ad invadere i locali fino a creare uno scenario festivo di bar e club aperti ad oltranza durante tutto il weekend al cui interno si svilupparono nuovi stili e mode. Al Warehouse, storico locale di Chicago, ad opera del dj resident, Frankie Knuckles, soprannominato The Godfather of House, nacque l’house music da un mix tra disco, funky, italo disco, hip hop ed electropop con un tappeto sonoro che viaggia a una velocità maggiore rispetto alla disco music e ha linee percussive enfatizzate. A Detroit invece la House prese una piega più aggressiva, una sorta di versione hard mixata con basi electro-funk, rock e campionamenti old-school rap. Viene così a costituirsi la techno, la quale fin dalle sue origini si nutre del binomio macchina-uomo, musicista-strumentazione; lo stesso nome è abbreviazione del termine *technology*, sia per indicare la sua “dipendenza” dalla tecnologia per la propria composizione, sia per tracciarne la similitudine con i temi moderni, specchio dalla società tecnologica: alienata, proiettata verso il progresso, la produzione ed il consumo.

A causa della forte repressione, in America la frustrazione dei gruppi sociali emarginati quali neri, gay ed italiani riconflui nei club “normalizzandosi”; fu l’Inghilterra a raccogliere questa eredità musicale, cominciando a ballare per esorcizzare il thatchertismo e la recessione. Così dagli USA «il seme maligno della techno»¹⁵ si spostò nelle capitali inglesi, in particolare a Manchester con i club Thunderdome, Conspiracy e Hacienda, dove l’espansione della musica elettronica, mescolata con la filosofia dei grandi raduni Hippy, i *sound system* giamaicani ed il «do it yourself» del punk diede vita,

¹⁴ VANNI SANTONI, *Muro di casse*, Bari, Laterza, 2015, p. 11.

¹⁵ ANDREA ZAMBELLI, *Tekno, il respiro del mostro*, Torino, produzione Rossofuoco, 2011.

nell'estate del 1998, alla *Second Summer of Love*¹⁶. Si configurò, così, una nuova fase della dance music, prodotto dell'edonismo degli anni Ottanta, richiamo della psichedelia degli anni Settanta e del punk rock: la scena fu travolta dall'acid house, che inizialmente gravitava intorno allo Shoom, ed in poco tempo, tramite un passa parola, vennero organizzati i primi *rave*. Le feste si svolsero dentro e fuori dai club underground, in capannoni e soprattutto nelle campagne inglesi dove fu più facile sfuggire alla repressione della polizia. Nell'autunno del 1988 ogni giorno venne organizzato un *rave*, nel giugno del 1989 all'evento illegale *Midsummer Night's Dream* parteciparono più di 11.000 persone.

L'acid house è stata la più grande rivoluzione giovanile a colpire la Gran Bretagna dopo gli anni Sessanta e ha lasciato ai posteri un panorama culturale radicalmente mutato. Un quarto di secolo dopo la sua nascita, l'impatto che ebbe su moda, cinema e design appare fortissimo. Ha cambiato molto, dalla percezione che si aveva della frase "ragazzi, stasera si esce" alle leggi in vigore¹⁷.

Fu proprio la legge a determinare una nuova direzione per dell'EDM, Eletronic Dance Music, macro genere sotto il quale confluiscono i sottogeneri house e techno; lo stato non tardò nel far sentire la propria voce creando un'unità apposita dell'*intelligence* per sventare i *rave* ed emanando prima l'*Entertainment Act*, legge che favoriva lo svolgimento di *rave* legali mentre puniva quelli autogestiti, e successivamente il *Criminal Justice Act* che vietò interi generi musicali in base alla loro "ripetitività"¹⁸. Preceduto dal *Public Order Bill* del 1986, usato sia per vietare i grandi raduni, sia per sedare nella violenza le rivolte dei minatori, il *Crime Justice Act and Public Order* del 1994 fu considerato, da uomini politici come David Faulkner, nominato vice sottosegretario alla giustizia nel 1987, un'eccessiva estensione del potere della polizia; il disegno di legge stabilì la cessazione del diritto di silenzio in caso di arresto, l'illegalità dello sciopero e contemplò la possibilità di carcerazione dai dieci anni di età; inoltre diede l'autorità alla polizia di ricercare e fermare le persone senza bisogno di alcuna motivazione, e di sgomberare con la violenza occupazioni e *rave*. Le forze dell'ordine ebbero, così, il potere di allontanare anche solo due persone ritenendole organizzatori di *rave*, fu un vero e proprio attacco ai diritti civili e se negli anni Ottanta il movimento dei *free festival* si scontrò occasionalmente con la polizia, nei primi anni Novanta gli interventi delle autorità divennero la norma. In questo scenario *party* e politica si mescolarono, *tribe*¹⁹ e organizzazioni per i diritti civili,

¹⁶ «Una seconda rivoluzione hippy, insomma, dopo la prima vissuta nel 1967» TOBIA D'ONOFRIO, *Rave new world* [...], cit., p. 57.

¹⁷ LUKE BRAINBRIDGE, *La vera storia della acid house*, in «Noisey», 10 aprile 2014, <https://noisey.vice.com/it/article/68gm7z/la-vera-storia-della-acid-house>, ultimo accesso il 20 febbraio 2019.

¹⁸ La techno è caratterizzata da un basso pulsante e ripetitivo (kick drum). Si consigliò, nel panico gettato da un disegno di legge così repressivo, di suonare, anche durante i concerti più tradizionali, alla presenza di un musicologo che potesse eventualmente "discolpare" gli artisti. La censura arrivò ad un livello tale da ricordare il regolamento per le orchestre del Reichsministerium Für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung. VANNI SANTONI, *Muro di casse*, cit., p.70.

¹⁹ Termine scelto dagli organizzatori di feste per sottolineare l'appartenenza a carovane itineranti in una sorta di neo-tribalismo.

anarco-ambientalisti ed associazioni LGBT²⁰, si unirono sotto la bandiera comune della libertà e della lotta contro quelle riforme di legge che mirano all'impoverimento socioeconomico delle classi subalterne.

Così nacque il fenomeno Reclaim the street (Riprendiamoci le strade), una sorta di “festa creativa” svolta in pieno giorno che voleva sottolineare come gli spazi pubblici siano di proprietà collettiva e scagliarsi più in generale contro la globalizzazione e la cementificazione. *Street parades*, feste, sfilate carnevalesche con *performances* stupefacenti, il tutto accompagnato dalla techno: l'universo *rave* si era politicizzato, abbandonando, in parte, l'edonismo e l'escapismo degli albori. Il teatro di strada divenne azione politica finalizzata all'umanizzazione del panorama urbano e, grazie ai grossi impianti audio, una manifestazione statica si trasformò in una celebrazione festosa. «Attraverso la nostra estetica e il nostro ardente impegno nelle politiche della gioia e del desiderio, intendiamo creare uno spazio di carnevale in cui tutte le regole vengono rotte e ogni cosa è possibile. Cercheremo di risolvere tutte le barriere tra arte e politica, partecipanti e spettatori, sogno ed azione»²¹: questa la *mission* degli Infernal Noise Brigade, orchestra di percussioni da parata e collettivo performativo di strada, durante le manifestazioni anti-G8 del 1999 a Seattle, parole che chiarificano il ruolo cruciale dei *rave* nella contestazione politica no-global degli anni Novanta-Duemila. La protesta ormai era di livello mondiale, l'acid aveva perso il suo trono per lasciare spazio alla techno; una parte dello scenario confluì nelle discoteche e nel *mainstream*, anche con ottimi risultati, basti citare i Prodigy²², mentre le carovane di *tribes*, spinte da una sempre maggior repressione e dalla ricerca di nuove sonorità, invasero prima l'Europa e poi i territori extraeuropei.

L'Europa in realtà già da tempo aveva accolto questo fermento musicale, dapprima con il Balearic beat di Ibiza, successivamente con l'invenzione di sottogeneri più “duri” come l'hardcore, la breakbeat e la tekno. Quest'ultimo nacque in corrispondenza dei primi teknival, mega raduni che raccolgono più *sound system* e possono durare settimane toccando una partecipazione superiore alle 50.000 persone, e diventò successivamente il genere principalmente suonato nei *rave* per la sua sonorità “dark” e la velocità. Simon Reynolds, uno dei più importanti critici musicali contemporanei per quanto concerne l'EDM, disse: «La techno era nata come una fantasiosa forma di euforia, elegante e raffinata [...]; gli europei fecero salire la temperatura di quella musica fino a farla diventare “torrida”, alla fine del 1992 la musica aveva superato i 150bpm per arrivare fino ai 190-200 bpm»²³.

Anche l'Italia entrò in contatto con i *rave*, dapprima con la loro concezione legale svolta nelle

²⁰ Sigla usata per identificare lesbiche, gay, bisessuali e trans.

²¹ TOBIA D'ONOFRIO, *Rave New World* [...], cit., p. 155.

²² I Prodigy sono un gruppo musicale breakbeat dall'Inghilterra, formatosi a Braintree nel 1990. Riconosciuti anche come il gruppo che ha contribuito a diffondere la cultura *rave* a livello mediatico.

²³ SIMON REYNOLDS, *Energy flash: viaggio nella cultura rave*, Roma, Arcana, 2010. p. 392.

discoteche con permessi e care sottoscrizioni; successivamente a “curare” da questa “febbre del sabato sera” sarebbero arrivate le *tribes* inglesi degli Spiral Tribe e dei Mutoid i quali diffusero “il verbo” dei *free parties*. Inizialmente quindi sono le discoteche di tendenza ad assorbire la cultura *rave*, proponendo anche musiche estreme come la gabber; questo vale per tutto lo stivale, tranne per Roma dove, probabilmente per la particolare struttura sociopolitica ed economica che da sempre contraddistingue la capitale, vi era già una fiorente attività di feste illegali, tante da stupire i *travellers* quando giunsero e creare qualche diatriba a causa di sovrapposizioni di feste. Con l’arrivo delle *tribes* e un ripiegamento più sociale del movimento *free party* tutta la scena italiana mutò, si presentò per la prima volta la forza dirompente della techno, ritenuta un fiume in piena capace di trasformare il tessuto sociale. L’underground, perché più difficilmente imbrigliabile nelle logiche commerciali, si allontanò dalle discoteche, che continuarono ad accogliere invece solo il lato più elegante della techno, mentre i centri sociali ed autogestiti aprirono, non senza qualche riluttanza, le proprie porte. Fu e rimane tutt’ora un rapporto conflittuale poiché la Tekno²⁴, sebbene fortemente politica, è difficilmente assoggettabile alle logiche di partito ed è un movimento che predilige alla mera protesta la libera espressione, l’uso dell’arte e della musica come arma di lotta, vede la festa come mezzo di rivoluzione e predica la rottura del sistema tramite la realizzazione di una momentanea utopia: è al di fuori della società e sociale allo stesso tempo. Perciò, sebbene vi sia una similitudine nelle tematiche, modalità e finalità, centri sociali e *rave* divergono; questo fece sì che i centri sociali fossero sedi occasionali e che le feste si continuassero a svolgere per la maggior parte altrove in piena illegalità.

Da Rimini e le sue discoteche, l’attenzione si spostò tra Roma, Bologna e Torino tra centri autogestiti e *squots*, occupazioni di tipo abitativo, per poi proliferare, anche grazie alla nascita di collettivi locali, come i Kernel Panik o i Tekno Mobil Squad, nelle campagne e periferie industriali di tutta la penisola. L’Italia ricoprì un ruolo tutt’altro che marginale nella scena dei *free parties*; al contrario di quello che si registra per altri fenomeni moderni, in cui parrebbe essere il fanalino di coda, il bel paese invece brillò in questo fin dagli esordi. Lou Chano, produttore e dj italiano, spiegò in un’intervista su «Grindtimes» del 2012 come fu decisivo il ruolo dell’Italia, ad esempio, nell’invenzione di varianti musicali:

Abbiamo acquistato le nostre prime casse acustiche: erano l’impianto dello Spazio Kamino di Ostia, tempio della tekno romana. Da lì in poi, coi TMS abbiamo organizzato *rave party* quasi ogni weekend, più o meno per 6/7 anni. Ogni tanto Inoki veniva a “reppare” sulla tekno durante le feste, io suonavo live con le drum machine, i synth, i campionatori e il sequencer, dimezzavo il beat da 180 a 90 *bpm* e Inoki partiva in freestyle, poi raddoppiavo ed ecco il tekno/rap: c’era stato un precedente a New York negli anni Novanta con la *ghetto-tek* ma in quel caso gli mcs rappavano su beat molto più lenti, quasi house²⁵.

²⁴ Con il termine Tekno si può intendere, in senso lato, il movimento culturale e non solo la variante musicale.

²⁵ MOTHRA, CHROME, *Talking Beats: intervista a Lou Chano*, in «Grindtimes», 10 febbraio 2012 <http://grindtimes.blogspot.it/2012/02/talking-beats-intervista-lou-chano.html> ultimo accesso il 18 febbraio 2019.

Due però sono gli eventi che, per la loro dimensione, possono evidenziare il ruolo italiano nella scena mondiale: la Fintek e il teknival di Pinerolo. Il primo è il nome di un complesso di fabbriche sulla Pontina occupate per un *rave* il 27 settembre 1997 e che per 2 anni fu l'epicentro della scena mondiale:

Si cominciò a lavorare per rendere tutto quello spazio a disposizione una sorta di techno-comune, dove chi voleva, poteva scegliere di rimanere, parcheggiato con il suo furgone, il suo camion o scegliere di prendersi una stanza nella parte abitativa. Cominciarono a nascere laboratori, sale prove, bar e cucine aperte negli orari più impensabili. Nel mentre si continuavano ovviamente ad organizzare feste che richiamavano sempre più gente, prima soltanto dalla metropoli poi in breve tempo si sparse la voce di questa “zona franca” appena fuori Roma e da tutta Europa cominciarono ad arrivare convogli di mezzi, truck, tir, motrici, camper, caravan con famiglie di *travellers* con bimbi al seguito, cani, mezzi da circo, rimorchi, mezzi pesanti dei più svariati tipi e modelli, uno dei quali con tanto di elicottero sopra²⁶.

Sfortunatamente questo progetto utopico terminò macabramente con alcuni decessi ed uno sgombero, dovuto sia all'utilizzo di droghe, sia per fattori esterni ai *ravers* causate dall'assenza di un controllo delle forze dell'ordine, o dei *travellers*, che permise ad individui appartenenti ad organizzazioni di stampo mafioso di commettere un efferato delitto senza lasciar tracce. Così, da progetto ambizioso, la Fintek divenne una terra di nessuno implodendo in sé stessa e apportando, in realtà, poco alla scena se non addirittura contribuendo ad una forma di fossilizzazione a causa del ripetersi di feste sempre uguali ed espropriate di qualsiasi significato.

Il secondo evento invece fu definito da «La Stampa» come il più grande raduno della storia, composta da “l'orda dei 40mila”²⁷. La voce *free party* su *Wikipedia* documenta il fenomeno proprio con una foto di questo mega raduno a dimostrazione di come il suolo italiano sia stato fin da subito un'area di estrema rilevanza per le *tribes* più importanti del panorama underground e di come abbia saputo imporsi con “eccellenze” locali. Sempre dall'Italia partì quel tentativo di esportazione a livello globale dell'arte del *rave*, un viaggio alla ricerca di nuovi stimoli e nuove esperienze necessarie ad una ricerca artistica, bisogno scatenato dalla staticità dovuta ai due anni di *rave* continuo nella città di Roma, desiderio di sperimentazione trascendente i normali confini europei da parte di più collettivi:

Nell'autunno del 1997, all'epoca della fintech, si era formata [...] La Saund Conspiracy, formata da Okupe, Facom Unit e Total Resistance, si definiva International Conspiracy for a Global Sound, una sorta di Internazionale della techno che avrebbe portato *i free parties* nei luoghi più riconosciuti del pianeta [...] la supertribe decise di partire per l'India, destinazione Goa. [...] il racconto del viaggio fa parte del bellissimo documentario World Travel Adventures, uscito in dvd più cd nel 2004, che racconta a episodi la storia degli Spiral Tribe, il viaggio in India di Sound Conspiracy, quello a Sarajevo di Desert Storm e la missione in Africa di Tomahawk e Teknocrates. [...] nel dicembre del 1999 la

²⁶ ALESSANDRO KOLA, *Fintek: sogni e speranze infrante dalla dura realtà*, in «Dolcevita online», n.28 maggio-giugno 2010 <http://www.dolcevitaonline.it/fintek-sogni-e-speranze-infrante-dalla-dura-realta/>, ultimo accesso il 18 febbraio 2019.

²⁷ *L'orda dei 40 mila, l'incubo del rave*, in «La Stampa», 12 agosto 2007, <http://www.lastampa.it/2007/08/12/italia/lorda-dei-mila-incubo-del-rave-psCnSQL4JUBJmo2k7lmNfM/pagina.html>, ultimo accesso il 20 febbraio 2019.

Sound Conspiracy rientrò in Francia, [...] nel gigantesco hangar dove si tenne una festa di una settimana, in barba ad un freddo letteralmente glaciale, ventimila persone ballarono sotto un enorme striscione: GLOBAL MOVEMENT ²⁸.

Attualmente, a più di vent'anni dalla sua nascita, dopo l'invenzione di diversi generi e il passaggio alla cultura pop o alta di molti dei suoi veterani, forte è la polemica sulla morte del movimento. La controcultura giovanile sembra essere giunta al suo declino, per molti svuotata dalle sue caratteristiche sociali e rivoluzionarie, ad esempio per Fabrizio D'Arcangelo che definisce la scena "imborghesita"²⁹ o per Vanni Santoni, autore di *Muro di casse*, il quale afferma che moriremo "goani"³⁰ per un'eccessiva mediatizzazione e commercializzazione della Tekno, nonché per la necessità di andare in terre extraeuropee per ritrovarne il senso. Non si può però negare che attualmente in tutto il mondo, da Teheran³¹ ai monti bolognesi, la gente non ha ancora smesso di ballare né di lottare, come dimostra il teknival indetto il primo maggio 2018 in Francia con 109 *crews* riunite al grido di «il *free party* non è un crimine»³² o un'opera di Killer-X, noto disegnatore dell'ambiente, nel quale si può leggere «se il movimento è morto, le feste per il suo funerale ci stanno piacendo assai!!!»³³.

²⁸ TOBIA D'ONOFRIO, *Rave new world* [...], cit., pp.160-161.

²⁹ *Ivi*, p. 99.

³⁰ VANNI SANTONI, *Muro di casse*, cit., p.74.

³¹ «In Iran organizzare serate o feste è ufficialmente illegale e punibile mentre la vita notturna non esiste. L'unica forma di festeggiamento riconosciuta dal regime islamico sono le feste religiose, i matrimoni e il Capodanno tradizionale persiano (anche se esistono tentativi da parte del governo per svaloriizzare quest'ultimo). La verità è che dietro le porte chiuse la gente fa di tutto, e la guardia rivoluzionaria arresta periodicamente persone coinvolte nell'organizzazione degli eventi denunciandole come "satanisti" e/o "omosessuali". Quindi, date le circostanze, fare un *rave* è estremamente rischioso.» ALEX M., *Sono stato ad un rave a Teheran*, in «Noisey», <https://noisey.vice.com/it/article/rqbaw/sono-stato-a-un-rave-a-teheran> ultimo accesso il 28 febbraio 2019.

³² Motto nato in contrasto alle varie leggi repressive dei vari paesi che considerano il *rave* un vero e proprio crimine; per questo il coordinamento nazionale francese, il Son, ha annunciato mesi prima lo svolgimento del *rave* allo stato chiedendo venisse riconosciuto come legale data la massiccia affluenza prevista, ottenendo un violento tentativo di sgombero non riuscito, blocchi stradali e denunce.

³³ «Free party is not a crime», pubblicato il 26 ottobre 2016 da Killer X sul proprio profilo Facebook, uno dei social network usati per mantenere quella rete virtuale di interazioni sociali, nonché mezzo di propaganda di eventi legali e non, accompagnato da questo commento «Credo che quest'anno ci sia stata una bella risposta a tutti quelli che vedevano un tramonto all'orizzonte per la scena *free party*... molte *crew* hanno festeggiato traguardi storici, altre hanno creato feste spettacolari aggiungendo un traguardo storico di 23 anni di frenchtek ... RAVE ON» Killer-X si occupa di disegnare i *flyers* per moltissimi eventi e teknival con uno stile inconfondibile che richiama i graffiti, i cartoni animati ed il mondo post apocalittico della serie cinematografica di *Mad Max*, uno stile ironico e dark che predilige il bianco e nero, <https://www.facebook.com/Killer-X-508547649180848/> ultimo accesso il 18 febbraio 2019.

Capitolo II

Le radici del movimento

II.1. Rousseau, le feste e la società

Affermare che la “festa” possa essere qualche cosa di più di un mero divertimento, che svolga una funzione differente da quella ludico ricreativa, sembra un tentativo di giustificare forme di vita al limite, perse tra l’ebbrezza e un mondo immaginario di luci e colori. Nella storia, però, molti furono gli esempi ed i popoli che diedero un’interpretazione differente alla danza ed agli eventi festosi. Basti pensare ai riti dionisiaci dei greci, le festività religiose o, ben più recenti e slegate dai culti divini, le feste rivoluzionarie francesi. Queste manifestazioni giacobine ebbero il loro sviluppo alla fine del Settecento, caduta la monarchia in Francia, istituite per fortificare il senso civile della nuova *re pubblica* e fondate sulla base delle teorizzazioni di Jean Jacques Rousseau.

In risposta all’articolo *Ginevra* pubblicato da D’Alembert nell’*Enciclopedia*, Rousseau, pur essendo uomo di teatro e compositore di musica, realizzò una vera e propria critica alla tradizione teatrale negando la concezione aristotelica di *katharsis*, argomentando, con acume e semplicità, che nella società dell’apparenza, lo spettacolo non ha una funzione salvifica o moralizzatrice, ma al contrario corrompe gli animi, ed influenza la politica. Opponendosi alla costruzione di un teatro a Ginevra, egli non negò la importanza dell’evento scenico, ma evidenziò come una società democratica necessiti di altri fenomeni spettacolari, meno classisti e basati sulla partecipazione collettiva: le feste. Nella società dello spettacolo, la finzione e l’apparenza prendono il posto della realtà, il gioco teatrale del “fingere” rischia di travalicare le scene e giungere al quotidiano. Per Rousseau, l’attore può corrompere la morale dell’onesto cittadino, poiché rappresenta il trionfo dell’apparenza sulla verità: recitando, egli mette in scena, simula, così anche l’uomo di strada, o ancor peggio il politico, prendendone esempio, potrebbero imparare a fingere. Oltre a temere che i comportamenti spregiudicati degli attori, ed in particolare delle attrici, visti come sovversivi e promiscui poiché vendono la propria immagine, potessero influenzare negativamente gli onesti cittadini, Rousseau metteva in dubbio proprio la capacità pedagogica del teatro. Scrisse: «Che non si attribuisca dunque al teatro la capacità di cambiare i sentimenti o i costumi che esso non può che seguire ed abbellire. Un autore che volesse entrare in conflitto con il gusto dei più comporrebbe ben

presto per sé solo»¹, come a suo avviso dimostrato dal *Misanthrope* di Molière, una critica all'ipocrisia aristocratica e ai comportamenti scorretti di tutta la società. Secondo il concetto aristotelico, tramite il *medium* teatrale, il pubblico avrebbe dovuto mutare i propri atteggiamenti, o quantomeno comprenderne la natura; invece, urtato dalla rappresentazione, non apprezzò l'opera, sebbene successivamente sia stata considerata uno dei capolavori dell'autore. D'altronde Virgilio scrisse: «Trahit sua quemque voluptas»² ovvero, per piacere bisogna seguire le tendenze di un popolo, assecondarle senza mai tentare di cambiarle, perché ciò che irrita la sensibilità non verrà guardato.

Il pensatore francese, perciò, negò totalmente la capacità del teatro di purificare le passioni eccitandole a causa di un'innata capacità imitatoria dell'uomo, che non si distacca dai vizi rappresentati, ma li perpetua. Commedie e tragedie non avvicinano gli spettatori alle virtù, ma li incatenano nell'oscurità della sala; allontanano l'uomo dalla giustizia e dal bene, poiché mostrano la probità come un trucco scenico: «Così l'effetto più utile suscitato dalla migliore tragedia è di ridurre a qualche emozione effimera, sterile e senza seguito tutti i doveri dell'uomo [...] più vi rifletto e più trovo che tutto ciò che viene rappresentato in teatro non viene reso più prossimo a noi, ma più lontano»³.

Sempre attento al discorso politico, Rousseau inoltre, identificò nel teatro un possibile attacco alla democrazia, tramite "l'arma" della comicità, che spesso, soprattutto nei piccoli contesti urbani, trasforma in satira le rappresentazioni, o potrebbe influenzare le elezioni guidando verso una o l'altra parte i voti. Non si identifica negli attori una vera incapacità di fare politica, ma il timore è quello di una manipolazione della massa tramite lo spettacolo: «Si vedranno gli aspiranti alle cariche pubbliche brigare i loro favori per ottenere i voti, le elezioni si svolgeranno nei camerini delle attrici, e i capi del mondo libero saranno le creature di una banda di istrioni»⁴. Ponendo in relazione tali parole al potere mediatico attuale degli *show* televisivi si può comprendere la lungimiranza del suo pensiero. Oltre a negare la catarsi teatrale e temere per il *mos maiorum* dei ginevrini, Rousseau individuò nel teatro un mezzo di oppressione popolare, strumento in grado di enfatizzare le differenze economiche e sociali e, per questo, inadeguato ad una comunità di uomini liberi ed eguali. Gli istrioni, nella sua visione, cavalcando la scena non attuano alcun processo salvifico, ma offrono comunque un divertimento, uno svago, di cui il povero, condannato ad un lavoro senza fine, ha maggiormente bisogno. Gli spettacoli teatrali, però, sono a pagamento e proprio questa sottoscrizione va ad indebolire la classe più debole: «Gli spettacoli moderni, ai quali si assiste pagando, tendono ovunque

¹ JEAN-JACQUES ROUSSEAU, *Lettera sugli Spettacoli*, a cura di Walter Lupi, Palermo, Aesthetica, 1995 p. 41.

² «Dietro le voglie sue corre ciascuno», VIRGILIO, *Bucoliche*, a cura di Luca Canali, Milano, Rizzoli, 1993, II, v. 65, p.42.

³ JEAN-JACQUES ROUSSEAU, *Lettera sugli Spettacoli*, cit., p. 46.

⁴ *Ivi*, p 122.

a favorire ed aumentare l'ineguaglianza tra i beni»⁵. Per specificare meglio, secondo Rousseau il costo del biglietto arricchisce l'impresario e svuota le tasche del povero, tracciando una linea di confine netta tra chi può permettersi, sempre e serenamente, una poltrona, e chi non potendo si indebita per accedere a ciò che una volta gli spettava di diritto. Il problema non è solo l'obbligo di pagare, quando la maggior parte della popolazione non può sostenere sistematicamente tale spesa, un bene ritenuto inalienabile e che già i patrizi romani avevano inteso, nella sua potenza, come mezzo di sfogo sociale; è il teatro stesso, come edificio, ad aumentare le disparità tra i vari strati; esso offre «desolanti immagini della servitù e della disuguaglianza»⁶, perché la suddivisione dei posti a sedere, all'epoca e per molto tempo dopo, era un'esatta riproduzione dello status quo. Tra il Seicento ed il Settecento, in Italia, si pose grande attenzione all'edificazione di luoghi teatrali stabili, con caratteristiche intermedie tra il teatro classico e quello di corte, allo scopo di raggiungere nuovi modelli architettonici con una migliore acustica e massima funzionalità possibile al fine dell'allestimento teatrale. A Padova l'Odeo Cornaro fu il primo complesso privato specificamente concepito per la rappresentazione, un loggiato in stile classico costruito nel 1524, il quale segnò l'inizio di quel processo che portò all'abbandono delle piazze e delle corti, come luoghi della messa in scena, ed alla codificazione di un edificio teatrale. Dal teatro Olimpico (primo teatro della storia d'occidente dopo quelli greco-romani) di Palladio e quello di Sabbioneta di Scamozzi si iniziò ad elaborare un linguaggio architettonico giungendo ad un modello internazionale, utilizzato fino alla fine dell'Ottocento, chiamato teatro all'italiana. Tra le innovazioni più significative ci fu la definizione dello spazio del proscenio e del palcoscenico, la costruzione dell'arco scenico in muratura con struttura leggermente curvilinea, la fossa orchestrale, ovvero il posizionamento dell'orchestra prima del proscenio e più basso rispetto alla linea del palcoscenico per non ostacolare la visuale del pubblico, la definizione della sala a forma a ferro di cavallo, e l'utilizzo di diversi ordini di palchi. Organizzata secondo una rigida separazione tra classi e gradi di prestigio, la platea, la galleria, i loggioni e la piccionaia erano riservate a specifiche categorie o addirittura a determinate figure. Mentre in platea si radunava il popolo, i palchetti, la cui gestione era affidata a società di palchettisti, erano affittati annualmente agli aristocratici, che ne potevano fare uso anche per ricevervi degli invitati, mangiare e gestire la propria vita sociale in un salotto pubblico. Nella sala vi erano anche palchi specificamente dedicati ai reali, solitamente posti su un ordine di fronte al palcoscenico con larghezza più ampia e posizione centrale: ciò permetteva sia una migliore visibilità dell'intera scena sia una maggiore visibilità dei nobili da parte degli astanti e degli attori. Questa ripartizione veniva mantenuta anche tramite l'utilizzo di cancellate, sipari e forze dell'ordine, come raccontò Rousseau

⁵ *Ivi*, p. 116.

⁶ *Ivi*, p. 24.

nella sua lettera, rendendo impensabile un contatto, anzi, creando dei veri e propri “compartimenti stagni”, dove i pochi privilegiati erano messi in mostra.

In queste condizioni, il popolo, che dovrebbe riunirsi nella commozione, rimaneva immobile ed impassibile nella penombra, lo spettacolo non creava coesione, ma al contrario riaffermava l'individualismo, la necessità di apparire, mediante gli abiti e la propria collocazione, più altolocati e rispettabili degli altri. Non infondeva quel senso civico che la rivoluzione tentò di costruire, ma al contrario era il *medium* dell'oppressione e della disparità, l'altare dell'individualismo. Ricercando una soluzione a questa problematica la *Lettera sugli Spettacoli* propone di eliminare la dicotomia scena e platea, vedendo nell'uguaglianza la rivincita della democrazia, elogiando la festa come unica forma spettacolare degna di una Repubblica. Questa, infatti, è espressione di coesione, e soprattutto di partecipazione attiva; non vi è chi osserva e chi fa, ma i ruoli si mescolano e se lo spettacolo teatrale allontana buoni sentimenti e propositi, questi sono, invece, animati dalla festa poiché mette in relazione individui diversi. Rousseau illustrò, infatti, come, al contrario del teatro, le festività creino un senso di unione, fortifichino il sentimento di appartenenza e tutelino la libertà del popolo: «Non facciamo nostri questi spettacoli per pochi [...] che li mantengo spaventati ed immobili, nell'oscurità e nell'inazione [...] è all'aria aperta, è sotto il cielo che dovrete riunirvi e abbandonarvi al dolce sentimento della vostra felicità»⁷. L'evento inteso al essere utile alla nazione a suo avviso doveva essere in un luogo pubblico e opporsi agli sfarzi aristocratici, la fruizione doveva essere gratuita e mirare al coinvolgimento al fine di creare una società. La festa rousseauiana non è qualche cosa di dispendioso, è ben lontana dall'opulenza del teatro ed è sufficiente l'affluenza per renderla magnifica, poiché è il pubblico stesso ad essere la festa: «fate che gli spettatori siano lo spettacolo; rendete essi stessi gli attori, affinché tutti risultino più uniti»⁸.

L'asserzione rompe totalmente con la tradizione teatrale e getta i germi di quella che sarà poi una rivoluzione negli anni Sessanta e Settanta del Novecento, l'annullamento della dicotomia tra guardare e guardato, in un evento, la festa, in cui tutti sono attori, tutti sono fondamentali perché il fine ultimo non è la messa in scena, ma la costruzione di una società e proprio per questo non necessita di molto oltre ai partecipanti. E come esempio riportò le feste dei Lacedemoni che richiamavano i propri cittadini con giochi ed eventi poco sfarzosi: «Era a Sparta che, in un ozio laborioso, tutto diventava piacere e spettacolo, era là che i cittadini, riuniti in permanenza, consacravano l'intera vita a divertimenti che erano un affare di stato»⁹.

⁷ *Ivi*, pp. 124-125.

⁸ *Ivi*, p. 125

⁹ *Ivi*, p. 130.

Il ginevrino indicò come forma di divertimento raccomandabile i balli tra giovani. Affermò di non condividere il riserbo dell'opinione pubblica nei confronti di tale pratica, non vedendo alcuna minaccia per la castità e la purezza di spirito dei giovani nella danza, scrisse:

Ve n'è poi uno sui cui mi piacerebbe che vi fossero meno riserve, e cioè i balli tra i giovani in età di sposarsi. Non ho mai capito perché ci si scandalizzi tanto per la danza e per le riunioni che questo genere di feste occasiona, come se vi fosse più male a danzare che a cantare, come se questi svaghi non fossero tutti e due ispirati dalla Natura, e fosse un delitto per coloro che sono destinati a vivere insieme darsi del tempo in compagnia, con un onesto divertimento¹⁰.

Quindi le feste danzanti vennero da lui considerate come un'ottima occasione di relazionarsi con l'altro, valvola di sfogo delle tensioni sociali nonché "naturale" bisogno umano; per questo criticò chi si opponeva ad essi perché scandalosi, ammonendo che, se alla gioventù vengono tolti divertimenti spensierati, li sostituisce con piaceri più pericolosi.

Il pensiero di Rousseau, questa contestazione del teatro come specchio della società aristocratica, immobile e classista e l'individuazione nella partecipazione attiva come unica possibilità di una nuova forma spettacolare, più partecipe alla realtà sociale del territorio, furono l'embrione di una rivoluzione teatrale che avverrà intorno agli anni Sessanta-Settanta del Novecento e sfocerà, con l'apporto di numerosi altri teorici teatrali, in quello che è la spettacolarità del movimento Underground. La ricerca di estemporaneità, partecipazione, coesione e rivoluzione sociale sono caratteristiche comuni, facilmente identificabili, che tracciano una linea di unione tra le tesi della Francia settecentesca e il presente. Una necessità continua di rivoluzionare e plasmare l'identità sociale non tramite il denaro o la guerra, ma tramite la danza e l'aggregazione.

II.2. La "performance" nelle avanguardie tra corpo, azione e contestazione.

Se le prime teorizzazioni di riforma societaria tramite la spettacolarità appartengono alla Francia prerivoluzionaria, spetterà all'avanguardia italiana, il Futurismo¹¹, il compito di proseguire la codificazione di una teatralità altra. Fondato sull'affinità intellettuale di un gruppo di borghesi, è il primo movimento provvisto di un'ideologia globale, che abbraccia tutti i campi dell'esistenza umana, artistici ed extrartistici, mosso da simpatie totalitarie e teso alla realizzazione di una vita-opera d'arte. L'attrazione per il futuro ed il progresso sono i punti cardine del movimento, come indicato già nel

¹⁰ *Ivi*, p. 126.

¹¹ Per la stesura dei paragrafi dedicati al Futurismo e al Dadaismo sono stati utilizzati, oltre ai testi citati in nota: HENRI BÉHAR, *Teatro dada e surrealista*, Torino, Einaudi, 1997, IRENE FIORAVANTE, *Il corpo fruito come linguaggio artistico*, Tesi di Laurea, Corso di Laurea specialistica In Storia delle Arti e Conservazione dei Beni Culturali, Università Cà Foscari, Venezia, anno accademico 2014-2015, inoltre ove possibile sono stati ricercati e letti i testi originali dei manifesti.

nome stesso, ed è caratterizzato da una lotta contro ogni passatismo, un atteggiamento anticlassico e antitradizionalista espresso tramite il culto dell'azione e del dinamismo.

Guidato dalla figura carismatica di Marinetti, il Futurismo dichiarò la propria nascita con un manifesto pubblicato sul quotidiano «Figaro» il 20 febbraio 1909, stabilendo undici punti intorno ai quali ruoteranno le successive istanze poetiche, artistiche e politiche. Il disprezzo per il passato e la tradizione, la necessità di rivoluzione tramite la guerra, «sola igiene del mondo»¹², l'amore per la violenza e l'odio per l'amore, sono i precetti dichiarati; i futuristi, però, si muovono intorno al perno ideologico della velocità o dinamismo, inteso non solo come spinta verso il futuro o distruzione dei farraginosi schemi accademici del passato, ma anche come flusso vitale, quella vibrazione costante nella quale ognuno si ritrova immerso, composto da un mare d'animo e di emozioni. Tutto ciò che si percepisce tramite i sensi non rimane, infatti, nell'interiorità della mente dell'artista-veggente futurista, bensì diventa colore, forma-pensiero, pura energia.

Oltre alla già citata *Arte dei rumori* di Russolo, scritto nel quale si auspica una rivoluzione sonora perpetuata tramite l'abbandono della melodia in favore dei rumori "soavi" delle macchine, è in campo estetico-teatrale che si possono ravvisare dei collegamenti con i *free parties*. Fortemente convinti del potere persuasivo e didascalico del *medium* teatrale, i futuristi produssero numerosi drammi, e teorizzarono, in totale contrasto con lo spettacolo del tempo, un universo scenico animato da un fervore "risanatore":

Fra tutte le forme letterarie, quella che può avere una portata futurista più immediata è certamente l'opera teatrale. Noi vogliamo quindi che l'Arte drammatica non continui ad essere ciò che è oggi: un meschino prodotto industriale sottoposto al mercato dei divertimenti e dei piaceri cittadini, bisogna spazzar via tutti gl'immondi pregiudizi che schiacciano gli autori, gli attori ed il pubblico¹³.

Queste sono le parole che aprono il *Manifesto dei Drammaturghi futuristi* dell'11 gennaio 1911, poi titolato *La volontà d'esser fischiati*, primo dei quattro manifesti riguardanti la spettacolarità, nel quale vennero fin da subito indicate le direttive sovversive che il nuovo teatro avrebbe dovuto seguire. Se Rousseau affermò che il teatro non poteva svincolarsi dal gusto degli spettatori, pena il rigetto, i futuristi proclamarono il disprezzo per il pubblico, soprattutto per quel pubblico borghese, vanesio, intellettualoide o più attento alla *toilettes* rispetto alla messinscena. Libera da ciò, la scrittura drammaturgica doveva puntare ad «un'assoluta originalità novatrice»¹⁴ abolendo i *leitmotiv* dell'amore e dell'adulterio, eccessivamente rappresentati dalle letterature precedenti, a favore di una

¹² FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Fondazione e Manifesto del Futurismo*, in LUCIANO DE MARIA (a cura di), in *Per conoscere Marinetti e il futurismo*, Milano, Mondadori, 1977, p. 10.

¹³ FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *La volontà d'esser fischiati*, in LUCIANO DE MARIA (a cura di), in *Per conoscere Marinetti e il futurismo*, cit., pp. 30-31.

¹⁴ *Ivi*, p.32.

libera espressione della creatività e della fantasia. Abbandonare il successo facile ed il consenso popolare, avvezzo ad un teatro naturalista e psicologico, significò stravolgere la rappresentazione arrivando a dichiarare «l'orrore per il successo immediato»¹⁵ e la volontà di essere fischiati poiché «tutto ciò che viene fischiato non è necessariamente bello o nuovo. Ma tutto ciò che viene immediatamente applaudito, certo non è superiore alla media delle intelligenze ed è quindi cosa mediocre e banale, rivomitata o troppo ben digerita»¹⁶.

Venne così proclamata la libertà del drammaturgo e degli attori, che affrancati dalle rappresentazioni atte ad imbonire il pubblico poterono concentrarsi maggiormente sulla ricerca artistica. Tra il 1913 ed il 1915 vennero pubblicati da Marinetti altri due testi: *Il teatro di varietà* e *Il teatro futurista sintetico*. In questi venne espresso il ripudio per le rappresentazioni naturalistiche, la volontà categorica di evitare l'illusionismo nonché il rifiuto per il realismo psicologico; creando così un tempo e uno spazio teatrale diverso da quello di tutti i giorni, in grado di far evadere il pubblico dalla quotidianità. Il teatro di varietà fu esaltato dai futuristi perché contemporaneo, capace di suscitare il riso e di stupire, ma soprattutto per la sua dinamicità, espressa dalla velocità dei movimenti «di giocolieri, ballerine, ginnasti, cavallerizzi multicolori, cicloni spirali di danzatori trotterellanti sulle dita dei piedi»¹⁷. Al contempo identificarono, nel tentativo di muovere all'azione il popolo italiano e di mutarne la sua sensibilità, nel teatro «sintetico-atecnico-simultaneo-autonomo-alogico-irreale»¹⁸ la massima espressione teatrale auspicabile: un teatro breve, che condensava l'azione in poche parole o gesti, composto da poche situazioni ed idee, incurante della verosimiglianza e della tecnica, basato sull'improvvisazione e reso dinamico dalla simultaneità delle azioni; un teatro totalmente incurante della logica e della realtà, con il valore assoluto della novità e dell'espressività.

Le sintesi futuriste nacquero proprio da questa esigenza di condensazione espressiva, rappresentazioni rapidissime nelle quali si combinavano elementi apparentemente scollegati o privi di logica, presi però dalla realtà concreta. Ad esempio, nel *Teatrino dell'amore* di Marinetti, si assistette a un dialogo tra un buffet e una credenza. In *Le basi*, vennero presentati solo i piedi degli attori sulla scena, in un teatrino di marionette con il sipario quasi totalmente abbassato. Anche lo spazio dialogico risultò compresso, l'espressione era affidata preferibilmente ai suoni, ai ritmi, alle luci, agli oggetti in scena. Il Futurismo esaltò l'azione ed il movimento prediligendo perciò situazioni risolvibili in tempi brevissimi, spesso di un unico rapido quadro e, come nella pittura, compenstrate e simultanee tra loro. Tempi e spazi differenti uniti in un'unica scena, come le diverse fasi della deambulazione di

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ivi*, p.33.

¹⁷ FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Il Teatro di Varietà*, in LUCIANO DE MARIA (a cura di), in *Per conoscere Marinetti e il futurismo*, cit., pp.111-112.

¹⁸ FILIPPO TOMMASO MARINETTI, EMILIO SETTIMELLI, BRUNO CORRA, *Il teatro futurista sintetico*, in LUCIANO DE MARIA (a cura di), in *Per conoscere Marinetti e il futurismo*, cit., p. 164.

un cane ritratte simultaneamente in *Dinamismo di un cane al guinzaglio* di Giacomo Balla. Se lo scopo, come identificato nei manifesti, fu quello di far ridere, stupire, strappare dall'apatia lo spettatore, questo compito venne ampiamente affidato anche alla scenografia; una scenografia antistorica ed anti-realista, legata al testo ma pervasa di metafore ed allusioni nonché basata sulla geometrizzazione ed astrazione delle forme e dei colori. La scena, dunque, fu vista come evento plastico: uno spazio attivo, provocatorio e dominato dal dinamismo come specificato da *Il manifesto della Scenografia e Coreografia futurista* del 1915:

La scena non sarà più uno sfondo colorato, ma una architettura elettromeccanica incolore, vivificata potentemente da emanazioni cromatiche di fonte luminosa generate da riflettori elettrici dai vetri multicolori disposti, coordinati analogamente alla psiche che ogni azione scenica richiede. [...] Invertiamo le parti della scena illuminata, creiamo la scena illuminante: espressione luminosa che irradierà con tutta la sua potenza emotiva i colori richiesti dall'azione teatrale. [...] Nell'epoca totalmente realizzabile del futurismo, vedremo le dinamiche architetture luminose della scena emanare incandescenze cromatiche che inerpandosi tragicamente o voluttuosamente esibendosi, desteranno inevitabilmente nello spettatore nuove sensazioni, nuovi valori emotivi¹⁹.

Uno spazio immaginifico, dominato dal movimento e dalla luce, una scena che scuote gli animi, ed emoziona. Per creare tale spazio, il Futurismo, legato alle macchine ed alle innovazioni tecnologiche, auspicò l'utilizzo del nuovissimo *medium* cinematografico, considerato eccellente comunicatore per il suo dinamismo intrinseco. Un connubio tra macchine e uomo, tra vita e tecnologia e tra arte e vita, che non si limitò all'utilizzo del cinema in ambito scenografico, ma fu un tentativo di «introdurre nel teatro la sensazione delle macchine, i grandi brividi che agitano le folle, le nuove correnti di idee e le grandi scoperte della scienza»²⁰ che trasformarono la mentalità degli uomini del ventesimo secolo.

Il teatro delle parole diventa teatro d'azione, dominio del corpo, un corpo che però si deve confrontare con la nuova estetica futurista: «lo splendore geometrico e meccanico»²¹. Il teatro futurista si scaglia contro la staticità, si fonda su una sensibilità fisica ed intuitiva, espressa tramite il movimento corporeo. Non a caso il teatro di verità venne definito «danza celere e trascinante»²², o, nello *Splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica* del 1914, acrobati e ginnasti vennero definiti come percussori del movimento per le loro prestazioni fisiche dinamiche e geometriche e per i loro corpi esperti in grado di operare come ingranaggi. Questo interesse per «l'arte-azione»²³ è determinato anche dalla capacità sintetica del linguaggio non verbale ed in particolare della danza, la

¹⁹ ENRICO PRAMPOLINI, *Manifesto della scenografia e coreografia futurista*, in FILIBERTO MENNA (a cura di), *Prampolini*, Roma, De Luca Editore, 1967, p. 22.

²⁰ FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *La voluttà d'esser fischiati*, cit., p. 34.

²¹ FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica*, cit., p. 45

²² FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Il Teatro di Varietà*, cit., p. 111.

²³ FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Guerra, sola igiene del mondo*, cit. p. 218.

quale «spiega in modo incisivo e rapido i problemi più astrusi e gli avvenimenti politici più complicati»²⁴. Non è però l'uomo puro, naturale, organico ad essere centro dell'attenzione, ma l'uomo moltiplicato e fuso con la macchina. Questa poetica uomo-macchina, nata dall'amore per la tecnologia, l'elettricità e il progresso, riverbera nella tematica del doppio, espressa dall'opera teatrale di Marinetti *Poupées Electriques* dove vennero portati due automi sulla scena, presentando così l'automa come personaggio, come *alter ego* dell'uomo, oggetto del desiderio sessuale al pari di un essere umano. Il Futurismo dette, undici anni prima della comparsa del termine *robot*, umanità ad un oggetto, non limitandosi a rappresentare una sorta di fotocopia umanoide, un gioco meccanico inscrivibile nell'ambito delle *mirabilia*, ma augurandosi una sostituzione: non è la macchina ad umanizzarsi, ma l'uomo a meccanicizzarsi. Marinetti immaginò un nuovo passaggio evolutivo umano, in cui l'uomo si fonde con il motore per adattarsi alla velocità del mondo moderno, un uomo-macchina moltiplicato nelle sue capacità.

La destrutturazione corporea in ambito scenico si tradusse in una meccanizzazione della struttura fisica dell'attore-personaggio, tramite una negazione della regolarità anatomica e l'attenzione per soggetti meccanici. In questo contesto si può collocare *Macchina tipografica*, sintesi mai rappresentata, per la quale Giacomo Balla immaginò di portare sulla scena un uomo-macchina tipografica tramite la realizzazione di un costume nero con un braccio metallico e l'utilizzo di una gestualità ritmica e frammentata, confacente la riproduzione di un ingranaggio. Un connubio tra costumi meccanici nel movimento e gestualità a scatti alfine di destrutturare, disumanizzare e riorganizzare l'uomo. Questa volontà portò anche all'utilizzo di materiali legati al mondo dei macchinari e delle industrie per la realizzazione dei costumi; ad esempio nel 1913 Kazimir Severinovič Malevič, suprematista russo che in quel periodo si era avvicinato al Futurismo, nell'opera *Vittoria sul Sole*, scelse di utilizzare materiali non convenzionali e diversificati – come ad esempio fili di ferro e lamiere – raggiungendo così una rigidità geometrica accentuata dalla scenografia bicromatica. Inoltre, nello stesso spettacolo, si ottenne un altissimo livello di disumanizzazione dell'attore tramite l'utilizzo della maschera e accorgimenti luministici in grado di creare una frammentazione corporea. Iniziò così quel dibattito sulla tecnologia che tutt'oggi attraversa l'arte contemporanea e che forte riecheggia nel movimento Tekno, il quale, preso dalla stessa fascinazione futurista per la tecnologia, ne fa una necessità.

Il movimento futurista inneggiava all'azione, ad un atteggiamento eroico di attività ed iniziativa, affinché questa febbrile necessità di dinamismo travalicasse il palcoscenico e giungesse in platea. Nel segno della provocazione, nelle serate futuriste, lo spettatore veniva spinto ad interagire, creando un dialogo serrato capace di sfociare in contestazioni addirittura verbalmente e fisicamente violente. Al fine di ottenere ciò, nel caso di un eventuale inefficacia della provocazione verbale, si

²⁴ FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Il Teatro di Varietà*, cit. p. 112.

utilizzavano vari stratagemmi, come l'assegnazione dei primi posti a personaggi irruenti ed irascibili o l'assegnazione del medesimo posto a più persone; spesso queste serate si concludevano con l'arresto dei partecipanti. Il teatro futurista si prefissò, in prima istanza, lo scopo di esaltare i suoi spettatori e far loro dimenticare la monotonia della vita quotidiana tramite la più esasperata originalità. D'altra parte, era visto come un mezzo per risvegliare gli animi dal tepore dell'inattività, un mezzo per istruire ed addirittura un'ottima propaganda interventista. Come spiegato da Marinetti in *L'Uomo moltiplicato e il Regno della Macchina*, l'arte per sua natura è di più immediata intellegibilità, riesce aggiungere a tutti gli animi, anche quelli delle classi meno colte. Il manifesto del teatro sintetico dice: «Noi crediamo dunque che non si possa oggi influenzare guerrescamente l'anima italiana, se non mediante il teatro»²⁵. Il teatro visto come luogo di istruzione, considerato un mezzo forte e capillare capace di portare un popolo verso la guerra, di dirigerlo verso lo scontro ed animarlo di eroismo. Lo spettacolo teatrale venne identificato, ancora una volta, come un'occasione per riformare la mentalità del cittadino, un mezzo in grado di accendere e perpetuare la rivoluzione futurista.

Anche il linguaggio utilizzato dal movimento fu un linguaggio vitalista, volto all'azione ed estremamente performativo, non a caso Marinetti identificò nel teatro la forma massima di espressione. Se lo spirito del movimento (rivoluzionario, convulso e in perenne agitazione) non fu una novità, bensì un atteggiamento comune del Novecento, secolo animato da due guerre mondiali, a contraddistinguere il Futurismo fu la necessità di rendere tutto performativo o meglio *performance*, per usare termini contemporanei. La *performance* secondo il vocabolario è: «forma artistica nata negli anni Settanta con intenti di dissacrazione estetica e protesta sociale, basata sull'improvvisazione dell'artista e sul coinvolgimento del pubblico, con evidenti punti di contatto con la body art»²⁶.

Per ottenere una *performance*, il Futurismo dovette modificare tre categorie di idee: quella del pubblico, chiamato all'azione, quella dell'artista, visto non più come ideatore ma come opera d'arte, e quella dell'opera che cambia totalmente la modalità di presentarsi assumendo il significato d'azione. È una rimessa in gioco del corpo, della presenza fisica in cui l'artista diventa opera d'arte e le sue azioni sono catalizzatori delle energie creative del pubblico. L'opera non è statica, ma investita dal vitalismo, si anima e diventa azione dinamica e collettiva come ad esempio accade per il lancio dei manifesti *Contro Venezia passatista* dalla torre dei mori di San Marco, percepita da Monica Cioli come

uno strumento, in un certo senso, di comunicazione (e di azione/coinvolgimento/provocazione) tra l'artista e lo spettatore, il linguaggio va forse visto nel senso accennato prima: non tanto come strumento di comunicazione, quanto

²⁵ *Ivi*, p. 111.

²⁶ TULLIO DE MAURO, voce *Performance* in *Vocabolario della lingua italiana online*, <https://dizionario.internazionale.it/>, ultimo accesso il 2 febbraio 2019.

come atto performativo. Era, in sostanza, il linguaggio e il suo potenziale illocutivo a provocare e ad agire sull'audience. La collegialità della poetica futurista, il suo presentarsi come programma comune di autori impegnati nei diversi ambiti dell'attività artistica costituivano di per sé una *performance*²⁷.

Si tratta di *performance* in quanto forza motrice di altre azioni nata dalla spontaneità prodotta dal carattere collettivo delle opere; ed in effetti si è già largamente parlato della necessità primaria dai futuristi di innescare una reazione nel pubblico, una reazione che non è fine a sé stessa ma mira alla formazione di un uomo nuovo, dinamico ed aggressivo, per cui lo spettacolo ha una funzione politica e di riforma societaria. Da non trascurare l'interesse per la tecnologia, carattere fondamentale della performance contemporanea, già manifestato dai futuristi. Affascinati da veicoli, aerei e motori, fecero del meccanico un gusto estetico, tuttavia trasformato in una necessità, teorizzando l'utilizzo di qualsiasi forma tecnologica possibile come ad esempio il cinema, palchi girevoli o costumi meccanici. Fortemente radicato nel suo tempo, il movimento futurista ne volle esprimere lo spirito: la velocità ed il dinamismo, superando l'arte contemplativa, che vede l'opera come un oggetto, e giungendo all'atto spontaneo, cooperativo e provocatorio. Questa necessità performativa attraversava ogni produzione e manifestazione futurista, fino a giungere al quotidiano, alla perenne necessità di messa in scena di sé e del mondo. Le serate futuriste furono senz'altro una delle più importanti manifestazioni di quest'arte-azione, ma ci furono altre forme di avvenimento ed occasioni espressive di massima teatralità, come la festa degli artisti. Si tratta di una forma di festa-teatro, dove le danze erano occasione per mettersi in scena, stupire e scuotere gli animi mostrando «l'uomo moltiplicato»²⁸ in tutto il suo splendore tramite fattori anche prettamente estetici e corporali quali l'abbigliamento anticonformista, sgargiante, geometrico come nel caso dei vestiti simultanei di Sonia Delunay o con la procedura ben più estrema del tatuaggio. Questi ritrovi, dove danza ed abbigliamento erano modalità di libera espressione e pura provocazione, attraversarono tutte le avanguardie, Dada compreso, e furono i precursori dell'happening e di quell'arte che pone il corpo e la sua modificazione al centro del processo artistico: la *body art*.

«Fisicofollia»²⁹, provocazione, dinamismo, libertà espressiva, velocità, tecnologia come religione e anticonformismo furono i propositi dell'avanguardia italiana, ma se molto venne teorizzato, discusso, agognato, ben poco ebbe una concreta realizzazione. Difficilmente inquadrabile, fu fortemente radicata al suo tempo, esprimendone i lati più convulsi, ma le luci dell'innovazione furono offuscate dall'ombra della guerra e del fascismo. Fu Alfred Döblin a lasciare alla storia una critica

²⁷MONICA CIOLI, *Tempo e azione: la performance nel Futurismo*, «Scienza & Politica», v. 19, n. 36, 2007, pp. 27-42, citazione a p. 33.

²⁸FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *L'uomo moltiplicato e il regno della macchina*, cit., p. 38.

²⁹FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Il Teatro della Sorpresa (Teatro Sintetico - Fisicofollia - Parole in libertà scenneggiate - Declamazione dinamica e sinottica - Teatro giornale - Teatro-galleria di quadri - Discussioni di strumenti improvvisati ecc.)*, in «Il Futurismo» Rivista Sintetica Bimensile, n. 1, 11 gennaio 1922, pp.1-4.

positiva del movimento, ribadendone la portata dell'influenza sulle future correnti artistiche: «Il Futurismo è un grande passo avanti. Rappresenta un atto di liberazione. Non è un indirizzo ma un movimento; meglio: è il movimento degli artisti verso il futuro»³⁰. Infatti, con i propri canoni estetici dette nuove e varie direzioni ai movimenti anticonformisti futuri e formò il vocabolario per il nuovo linguaggio dadaista, suo degno “erede”.

Il vitalismo sfrenato del Futurismo non si limitò ad un amore ipotetico per lo scontro, ma, anche grazie alla personale amicizia fra Marinetti ed il Duce, sfociò in un vero e proprio interventismo bellico. Tutta l'arte futurista aveva la funzione di riformare la società, igienizzarla dalle “piaghe” dell'amore e del passato e prepararla alla grande purificazione: la guerra. Se l'avanguardia inneggiava allo scontro, molti intellettuali provenienti da tutto l'occidente, spaventati dalla situazione di tensione, si rifugiarono nella neutrale Svizzera. In questo modo Zurigo diventò meta di un'ondata migratoria intellettuale in cui ogni componente portava con sé l'esperienza delle avanguardie di provenienza. Gli artisti e gli intellettuali della città si riunivano in Spiegelglassee al Caffè Terrasse, insieme a socialisti e ad illustri frequentatori come Lenin, fino all'inizio del 1916, quando Hugo Ball ed Emmy Hennings fondarono al numero uno della medesima strada il Cabaret Voltaire. Questo locale ospitò diverse attività: recite di poesie, esecuzioni di musiche, danze di vario genere ed esposizioni di quadri ad opera di figure come Tristan Tzara, Marcel Janco e Hans Arp. Fu così che, in questo clima di scambio interculturale, di confronto e fermento avanguardistico, nacque il Dadaismo.

La parola Dada apparve per la prima volta nel maggio del 1917 nel periodico «Cabaret Voltaire» il cui titolo aveva la finalità di «indicare l'attività e gli interessi del cabaret, la cui intenzione è quella di ricordare, al di là della guerra e delle patrie, quei pochi indipendenti che vivono di altri ideali»³¹. In realtà il Dada divenne il «fenomeno capostipite della sensibilità della nostra epoca»³², un movimento artistico che, nato dall'assimilazione di diverse avanguardie, insorse contro il concetto di estetica e di arte stessa. Il nome del movimento è un termine di invenzione e di dubbia provenienza etimologica, basato su una ripetizione fonetica simile a vocalizzi infantili, la cui paternità fu attribuita dai dadaisti all'uno o all'altro compagno e, a seconda della versione, derivava dalla parola “mamma”, “dondolo” o “sì”. Fu proprio questa ambiguità, questa impossibilità di soluzione che permise ad una sola parola di racchiudere tutto lo spirito di un intero movimento. Tzara, nel manifesto contenuto nel terzo numero della rivista ad esso dedicata, affermò che: «Dada non significa nulla»³³. Questa è la sua potenza, una forza evocativa che libera la parola dalla logica comune, «una provocazione infantile

³⁰ ALFRED DÖBLIN, lettera aperta a Marinetti in «Der Sturm», in LUCIANO DE MARIA (a cura di), in *Per conoscere Marinetti e il futurismo*, cit., p. LI.

³¹ HUGO BALL in «Cabaret Voltaire» n. 1, in TRISTAN TZARA, *Manifesti del dadaismo e Lampisterie*, Torino, Einaudi, 1975, p. IX.

³² ALINOVI FRANCESCA., *Dada anti-arte e post-arte*, Firenze, G. D'Anna, 1980, p. 5.

³³ TRISTAN TZARA, *Manifesti del dadaismo e Lampisterie*, cit., p. 6.

contro il linguaggio adulto»³⁴. È difficile, se non impossibile, parlare di uno stile unitario poiché il Dadaismo si pose in antitesi alla strutturazione futurista, o a qualsiasi altra avanguardia, redigendo per questa ragione un numero limitato di manifesti, i quali peraltro furono ben lontani da essere una sistematica organizzazione teorica; furono piuttosto un tentativo di trasmettere provocatoriamente un umore, uno stato d'animo, come Tzara definiva il Dadaismo, un atteggiamento rivoltoso nei confronti dell'arte e della realtà. Inoltre, il movimento si fondava su una visione cosmopolita che ne promosse l'insediamento anche a Berlino, Parigi, New York, dove, grazie ad una visione soggettivista dell'esperienza artistica, si sviluppò con differenze territoriali, assorbendo le specifiche sensibilità e esprimendosi in molteplici discipline. In risposta allo scempio della guerra, infatti, i dadaisti svilupparono un disgusto per il nazionalismo che si tradusse nel carattere internazionalista, reso manifesto dalla capillarità del movimento e dai numerosi spostamenti dei suoi componenti che con le loro migrazioni disegnarono una scena mondiale dalla Francia all'America, dalla Svizzera alla Germania per raggiungere persino la Russia. Tzara scrisse: «La parola DADA dimostra l'internazionalità del movimento, che non è legato ad alcuna frontiera, religione o professione. Dada è l'espressione internazionale del nostro tempo, la grande Fronda dei movimenti artistici»³⁵. In un periodo di patriottismo, divisione razziale, campanilismo, i dadaisti diffusero il concetto di internazionalità basata sull'esaltazione delle diversità e non sull'omologazione, concetto che, in un'epoca di emigrazioni, e xenofobia come quello attuale sarà ripreso, tra gli altri, dalla Tekno, nel tentativo di abbattere le nuove barriere e i vecchi pregiudizi sempre però rivendicando la libertà personale.

Interessante fu come la natura della protesta mutò in base al quadro politico economico in cui si trovava l'artista. Il Dadaismo è fortemente radicato al suo tempo, ne è libera espressione e contestazione, così se a Parigi Duchamp rovesciava orinatoi scatenando un "allegro" dibattito sopra il senso dell'arte, a Berlino nella fiera Dada del 1920 vennero esposti, tra le altre opere, un soldato dalla faccia di maiale e un cartello recante la scritta "Dada è politico". Ciò fece sì che gli artisti si esprimessero con modalità, tattiche, scopi e tecniche diversificati a tal punto che si potrebbe postulare che ci fossero «tanti Dada quanti furono i dadaisti»³⁶.

Ciò che accumulò le opere dei dadaisti fu l'universalità del pensiero eversivo e antinazionalista che fece dell'ironia un'arma pacifica contro una società capitalista. Contrario ad ogni forma di classificazione e fissazione del pensiero, si distaccò dall'idea superomistica dell'arte proiettata verso

³⁴ *Ivi*, cit., p. XII.

³⁵ «Le mot DADA démontre l'internationalité du mouvement qui n'est lié à aucune frontière, religion ou profession. Dada est l'expression internationale de notre temps, la grande Fronde des mouvements artistiques.» TRISTAN TZARA, *Oeuvres complètes*, in 6 voll., t. 6, Paris, Flammarion, 1975-1991, p.726.

³⁶ VALERIO MAGRELLI, *Profilo del dada*, Bari, Laterza, 2006, p. 18.

il futuro per abbracciare il nichilismo attivo, ovvero quella forma di pensiero che brama la dissoluzione di tutti i principi e valori, ma che al contempo vede la possibilità di creare un mondo nuovo. D'altra parte, Nietzsche stesso affermò che prima di creare bisogna distruggere; i dadaisti individuarono nella borghesia il loro nemico e complice, dato che era l'oggetto e destinatario delle loro provocazioni, e negarono la serietà dell'arte, come d'altronde di tutta l'esistenza, in modo totalmente anarchico, arrivando a proclamare l'anti-arte come forma espressiva, se per arte si intende un prodotto mercificabile. In questo modo l'arte divenne critica di sé stessa e della società, ma, secondo Picabia Dada è anche contro Dada: questi artisti contestavano tutto ed il contrario di tutto, facendo dell'enigma il loro cavallo di battaglia ed oscillando tra «l'estasi e l'azione, tra la pratica ascetica e l'aggressione critico ironica»,³⁷ tra la volontà di non fare arte e farne loro malgrado. Questo nichilismo portò ad un'autodistruzione intrinseca; così l'esperienza dadaista si concluse in breve tempo e le forze creatrici dei suoi esponenti vennero assorbite dal surrealismo, come nel caso di Picabia, o dedicate ad altri ambiti come Duchamp che si dedicò agli scacchi. D'altronde l'unica forma organizzativa concepibile dal Dadaismo era non avere sistema, e l'ingresso dell'anti-arte in musei e gallerie ne sanciva l'entrata nel mondo dell'"Arte" e dunque del mercato. Tale contrasto di luci ed ombre non poté che portare ad una fine; in questo modo però le opere dadaiste mantennero la loro infantile purezza. Si può osservare che l'anti-avanguardia ereditò alcuni tratti del pensiero Rousseauiano, come l'annientamento dell'arte tradizionale ed una volontà riformatrice che vede nell'espressione festosa la sua realizzazione; nella stessa maniera, per la sua grande capacità di analisi del mondo industrializzato, Dada influenzerà la musica aleatoria, gli *happenings*, i *Freaks*, tutti quei movimenti, compreso quello Tekno, più eversivi, che possedevano o posseggono una visione libertaria del futuro, sia artistici che politici, fertilizzando il ventesimo secolo.

Dada si scagliò contro la pittura da cavalletto strappando dall'ambito della τέχνη la produzione artistica per proiettarla nell'universo intellettuale. Fu Duchamp a negare all'artista il privilegio di produrre arte con i suoi *Ready-made*, sollevando dubbi sulla natura stessa dell'arte. Trovandosi in un'epoca industriale, comandata dalle regole del mercato e della riproducibilità, l'opera d'arte perde la sua aura, come scrisse Benjamin nel 1936 in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*³⁸, perdendo il concetto di autenticità e quindi il suo valore intrinseco. Duchamp prese degli oggetti del tutto comuni, ai quali normalmente saremmo indifferenti e non attribuiremmo valore alcuno, ma che in relazione al contesto espositivo adeguarono l'estetica al mutato orizzonte tecnologico tramite un'esautorazione del gusto. In un'epoca in cui tutto è vendibile e riproducibile, il carattere di validità non è dato dall'abilità tecnica, non è la bellezza o la bruttezza di un oggetto a conferire il

³⁷ Ivi, p. 27.

³⁸ WALTER BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Torino, Einaudi, 1998, p. 10.

carattere di opera, ma la sua attrattività formale. Privato della sua funzione, l'oggetto del *ready-made* è posto su un piedistallo, sottratto all'ambiente quotidiano e soprattutto alla sua funzione produttiva; in questo modo crea un senso di straniamento, solitamente associato al Formalismo russo (остранение) o a Brecht, ma che Achille Bonito Oliva, durante più di un intervento, ha accostato all'età classica. Il critico, infatti, ha evidenziato che, per l'artista classico, lo spaesamento corrisponde al procedimento necessario al fine di ottenere un'immagine che non sia una realtà già esistente, configurando così una metafisica dell'oggetto³⁹.

Ovviamente lo spirito distruttivo del dadaismo camminava di pari passo con l'animo ludico, così Duchamp individuò nell'ironia la caratteristica costituente dei *ready made*. Si avvalse anche di giochi di parole, come nell'opera *Scolabottiglie*, in francese *Egouttoir*, in cui si fa leva sulla somiglianza tra goccia (*goutte*) e gusto (*goût*) instillando il dubbio nello spettatore sulla natura dell'oggetto: uno scola bottiglie che fa defluire ogni goccia o uno "scolagusto" che purifica da ogni concetto prestabilito. Ancora più irriverente fu l'opera *Fountaine*, un orinatoio capovolto che richiama l'idea coprofila dell'arte dadaista: l'arte è "merda" ma i dadaisti vogliono «cagare di tutti colori per riempire il giardino zoologico [...] con le bandiere di tutti i consolati»⁴⁰. Contestazione ed ironia, estetica e semantica, il *ready made* e tutta l'arte Dada, oscillano tra uno e l'altro ambito rendendo difficoltosa la loro iscrizione nel mondo artistico, soprattutto poiché i loro oggetti se ne discostano, affermando un'estraneità al processo artistico ed una maggiore prossimità al quotidiano:

Proclamando la propria identità con l'oggetto comune, quest'arte occulta la propria natura di arte, ma così facendo paradossalmente la rivela, perché diventa un'affermazione sull'arte, mentre i semplici oggetti non rivelano nulla, si limitano ad essere quello che sono. [...] la paradossalità dell'arte assomiglia alla paradossalità metalinguistica del linguaggio: come quest'ultimo può inglobare qualsiasi cosa attraverso la propria capacità di parlare di sé stesso, così l'arte può recuperare qualsiasi procedimento all'artisticità⁴¹.

I dadaisti si appropriarono di ogni linguaggio artistico fino a giungere all'oggetto, e fecero del prelievo e dell'ibridazione una peculiarità. L'impiego del caos come criterio compositivo, auspicato da Tzara nel *Manifesto sull'amore debole e l'amore amaro*⁴², non solo venne applicato in ambito letterario al fine di sovvertire le convenzioni linguistiche, ma all'interno delle altre pratiche espressive risultava come un'inserzione di frammenti di realtà nell'opera. Questo è il caso del *collage*, o dell'asunzione di materiale di rifiuto, i quali però furono assunti, sempre nell'ottica della perdita dell'aura come una violenta critica contro la possibilità di un utilizzo mercantile dell'arte; il *ready-made*, la

³⁹ Tale considerazione si può ritrovare in due documenti multimediali, il primo MAURO RAMPONI, *Passepartout, Notturno con panettone - Dada, l'arte e la rivoluzione* condotto da Philippe Daverio, produzione Rai 3; il secondo è un video didattico di incerta provenienza in cui Achille Bonito Oliva espone le proprie considerazioni riguardo Duchamp, intitolato: *M Duchamp e il dadaismo secondo Achille Bonito Oliva*, <https://www.youtube.com/watch?v=Y3gRyKwc0aM> ultimo accesso il 10 febbraio 2019.

⁴⁰ TRISTAN TZARA, *Manifesti del dadaismo e lampisterie*, cit., p. 3.

⁴¹ PAOLO D'ANGELO, *Ars est celare artem. Da Aristotele a Duchamp*, Macerata, Quodlibet, 2005, p.130.

⁴² TRISTAN TZARA, *Manifesti del dadaismo e lampisterie*, cit., p. 23.

degradazione del materiale verbale o scenico contestavano la realtà riempiendola di nuove forme: «una sorta di ironico neo-luddismo, per conseguire un'alterazione dei parametri valutativi tale da spezzare la catena logica basata sulle coppie vero-falso, bello-brutto, utile-inutile»⁴³.

Dada raccolse la nuova modalità del fare artistico del Futurismo, il quale per primo con le proprie manifestazioni spostò l'interesse dall'arte oggettuale all'arte azione. Data la natura soggettivista ed internazionalista dell'esperienza e il perenne rifiuto per qualsiasi classificazione è impossibile parlare di una drammaturgia dadaista, ma si può osservare che, come il Futurismo, il movimento si caratterizzò per una spettacolarizzazione diffusa che si esprimeva tra serate, manifestazioni e modi di atteggiarsi. Malgrado l'assenza di una drammaturgia canonica vi sono però delle costanti, in particolare nel Dada Parigino, che possono guidare una comprensione del fenomeno teatrale, prima tra tutte il radicale superamento delle convenzioni drammatiche riguardanti i generi e gli stili, oltre che delle regole tradizionali del racconto teatrale ottenendo così una mescolanza tra comico e tragico, lirico e realistico, fantastico e naturalistico. Venne sovvertito il naturale ordine logico della trama con personaggi che sorgono dal nulla e nello stesso modo si perdono, una scena dominata dal caso e l'illogicità; quando venivano mantenute delle strutture, esse erano rovesciate come simbolo negativo, dissacrando così il teatro tradizionale e giungendo con l'una o l'altra modalità a parlare di anti-teatro, anti-dramma ed anti-naturalismo. Anche la rottura del dialogo a livello logico-sintattico fu una costante dadaista, la quale, individuando nelle convenzioni linguistiche un ostacolo espressivo, spogliò il linguaggio di ogni potere significante articolandolo in una serie di ripetizioni sillabiche, suoni e fonemi i quali creavano un ritmo in grado di distruggere ogni meccanismo automatico di comprensione logica da parte del pubblico per giungere, poi, ad un nuovo tipo di automatismo strettamente fisico. Questo tipo di atteggiamento verso il testo sarà quello che poi influenzerà Artaud ed il teatro della crudeltà.

La tecnica del collage non fu applicata solamente a livello pittorico, ma fu ampiamente utilizzata come elemento costitutivo del tessuto drammatico; il recupero di materiali extrartistici ed il loro inserimento nella scena tramite la scelta dell'artista, che così conferisce loro il carattere di opera d'arte, annulla le tradizionali gerarchie di valore dell'utilizzazione dei materiali, attribuendo significato teatrale a ritagli di giornale, luoghi comuni del linguaggio, materiale pubblicitario o agli oggetti più disparati e creando in questa maniera una sovrapposizione tra vita e spettacolo. Tutta l'opera teatrale Dada mirava alla rottura dei rapporti convenzionali tra le componenti dello spettacolo, in particolare tra palco e platea, sia tramite quella frammentazione linguistica atta a muovere i sensi, sia tramite le molteplici provocazioni a carattere ironico:

La provocazione raggiungeva il suo scopo, e l'inversione del rapporto palcoscenico – sala si verificava puntualmente; nel corso di una delle manifestazioni dada l'azione scenica si interrompe, in maniera del tutto naturale, e gli attori

⁴³ VALERIO MAGRELLI, *Profilo del dada*, cit., p.118.

rimasero fermi ai loro posti sul palcoscenico a guardare, in funzione ora di spettatori, l'altro spettacolo che il pubblico stava rappresentando in platea. Lo spettacolo rappresentato sulla scena assume allora la funzione di esca, di miccia, destinata a scatenare una reazione reversibile platea-palcoscenico; ma soprattutto giunge a creare una "situazione" teatrale collettiva, al di sopra delle situazioni drammatiche contingenti. Questo è il momento in cui Dada supera i limiti della rivoluzione intellettuale borghese "in vitro", dando vita, forse al di là della sua stessa consapevolezza, a una diversa dimensione drammatica, un "surteatro", in cui il rapporto palcoscenico-platea si soggettivizza in un evento teatrale a sé stante; andando oltre, quindi, a quella volontà di scandalo che è, tutto sommato, tipica dell'intellettuale rivoluzionario borghese⁴⁴.

Un'ultima caratteristica comune riguardò l'attore, il quale non imitò più dei modelli sociali già esistenti; non era la sua abilità tecnica a contare ma la sua capacità di inventare ed improvvisare adeguandosi allo spirito dello spettacolo. L'attore si poneva così in un rapporto particolare con il testo, il quale non doveva essere interpretato tramite l'immedesimazione in un personaggio preesistente, ma si focalizzava su un personaggio in continua invenzione di sé stesso, di volta in volta, a seconda del pubblico e delle attese di ogni serata dadaista.

Dada è intrinsecamente legato all'idea di teatro, da intendersi non come genere ma come spettacolo, il cui scopo è quello di creare un continuo fluire di pensieri tra sala e scena creando nuovi rapporti attore-spettatore. Prova della sua natura performativa è il luogo dove si costituì: il Cabaret Voltaire. Una vera bettola, in stile antiborghese, nel quale si tentò di accostare ogni forma di linguaggio rendendo la parola musica, la musica danza e dando forma a quest'ultima tramite scenografie astratte e costumi, creando un'idea di opera d'arte totale basata su illogicità e irrazionalità. In queste serate, spettacoli teatrali venivano intervallati da letture, improvvisazioni e provocazioni. Un tipo di spettacolo

inteso come strumento di rottura e insieme di comunicazione; rottura sul piano della logica del linguaggio e della logica dell'intelligenza, fino a far perdere al pubblico ogni precostituita nozione di buono e di bello allo scopo di ottenere una partecipazione sul piano puramente sensoriale. L'operazione consiste quindi nel distruggere gli schemi critici precostituiti, annullando di conseguenza ogni forma di resistenza logica fino a varcare la soglia oltre la quale si crea una corrente reciproca tra palcoscenico e platea, e lo spettatore, da soggetto puramente passivo, diventa a sua volta attivo⁴⁵.

Alla luce di quanto detto può notare come le serate dadaiste furono l'embrione per ciò che nel 1959 verrà identificato come *happening* ossia «una forma di teatro in cui diversi elementi alogici, compresa l'azione scenica priva di matrice, sono montati deliberatamente insieme e organizzati in una struttura a compartimenti»⁴⁶. Altro esempio di arte relazionale e performativa fu compiuto da un gruppo di dadaisti nel 1926: l'azione consistette in una passeggiata attraverso i luoghi più banali della città, senza alcun intento estetico ma leggendo semplicemente passi scelti a caso dal dizionario chiedendo ai passanti di unirsi a loro o quando Duchamp firmò dei sigari e li diede ai presenti in modo

⁴⁴ GIAN RENZO MORTEO, IPPOLITO SIMONIS *Prefazione*, in GIAN RENZO MORTEO, IPPOLITO SIMONIS (a cura di), *Teatro Dada*, Torino, Einaudi, 1969, p.13.

⁴⁵ *Ivi*, p. 8.

⁴⁶ MICHAEL KIRBY (a cura di), *Happening*, Bari, De Donato, 1965, p.28.

che li consumassero all'istante. È evidente come in queste creazioni non venga mai perso di vista lo spettatore, non limitando la sua funzione a semplice osservatore, ma mirando ad una partecipazione attiva. Il carattere fortemente estemporaneo li identifica ancor più con

qualcosa di simile alla pratica dell'Happening, che vive l'azione come un presente assoluto, senza altri significati o astrazioni, che si colloca nel tempo e si identifica con la realtà presente. L'Happening non descrive altro che sé stesso, al contrario del gesto o del grido, che rappresentano la mediazione tra il mondo e l'impulso emozionale dell'artista. [...] non da giudizi e non esprime impulsi, esso significa e basta. [...] è un'azione da vivere nel presente dell'istante in cui avviene⁴⁷.

In aggiunta, molte furono le azioni che, sempre in continuità con il Futurismo, spostarono l'attenzione dall'oggetto al corpo. Depero si fece fotografare contro ogni forma di perbenismo borghese nell'atto di tirare un pugno e grazie ad un taglio ravvicinato e a spiovere dall'alto sembra volersi scagliare con foga verso la vita in una lotta contro il passatismo in *Autoritratto con pugno* nel 1915; questo tipo di *performance* fotografica verrà ripresa da Marcel Duchamp e Man Ray i quali collaborarono in diversi scatti il più famoso dei quali fu *Tonsure* del 1919 nel quale si vede la nuca rasata a forma di stella di Duchamp. La forza anarchica ed ironica di tale opera è intrisa dell'anti-estetica tipica dadaista, ma ancor più rilevante è il fatto che sia un lavoro sul corpo dell'artista reso esso stesso opera d'arte, anticipando così la *body art*, una forma spettacolare che troverà poi spazio nei *rave*.

«Il Dadaismo si propone come un'azione di disturbo il cui scopo è di mettere in crisi il sistema, ritorcendo contro la società i suoi stessi procedimenti o usando controsenso le cose a cui essa stessa attribuisce un valore»⁴⁸. Fondando la propria arte in direzione opposta al culto della velocità futurista e mosso dal disgusto per il presente, scosso dalla tragedia della guerra, il Dadaismo propose un'arte ed una vita guidati dall'ironia e perfusi di illogicità al fine di riportare l'uomo ad un primitivo stato di libertà. Svincolata dai limiti borghesi ed affrancata dal processo produttivo, visto come mezzo di alienazione, l'arte dada proclamò la libertà di contraddizione la quale avrebbe dovuto palesare tutte le più autentiche varietà umane. Espressione del disagio giovanile, forte dell'ironia e della visione negativa tipica dell'adolescenza e pervaso da una contestazione globale, Dada attuò la più grande rivoluzione estetica della modernità influenzando con la propria violenza dissacratoria tutti quei movimenti che fecero della contestazione sociale il loro stato d'essere come la tekno.

⁴⁷ PIERLUIGI SALVADEO, *Abitare lo spettacolo*, Santarcangelo di Romagna, Maggioli, 2009, pp. 14-15.

⁴⁸ GIULIO CARLO ARGAN, *L'arte moderna 1770/1970*, Firenze, Sansoni, 1970, p.434.

II.3. Da Brecht all'happening: scardinamenti ed impulsi

Il susseguirsi di due guerre mondiali, la nascita di totalitarismi e l'instabilità sociale uniti ad una progressiva industrializzazione, causa di una sensazione di dominio della macchina sull'uomo, resero il periodo che va dagli anni Trenta ai Cinquanta del Novecento un momento di tumulto intellettuale che sfociò nei moti rivoluzionari giovanili del 1968, scenario ideale per la nascita di teorie utopiche e la progettazione di forme di vita alternative. Temi quali libertà, rivoluzione e festa furono al centro dell'attenzione non solo di filosofi e pensatori ma anche di registi e teatranti i quali trascinati dallo spirito delle avanguardie si adoperarono al fine di rendere il teatro un linguaggio puro ed autonomo, non una mera rappresentazione della società ma un mezzo per rinnovarla. Il teatro epico di Bertolt Brecht e quello della crudeltà di Antonin Artaud furono due visioni dell'evento scenico che influenzarono notevolmente i posteri concorrendo così allo "smantellamento" del teatro avvenuto nel Sessantotto. Entrambi si opposero al teatro naturalista e borghese distruggendone le convenzioni, tuttavia, mentre il primo si orientò verso una funzione politica del *medium* tramite la razionalità ed il pensiero critico, il secondo utilizzò l'irrazionalità surrealista per liberare l'uomo.

Brecht si mosse da idee simili a quelle del Futurismo, attribuendo al teatro un notevole valore come mezzo didattico-persuasivo e guardando al naturalismo-psicologico come ad un ostacolo, la motivazione della disfatta del teatro stesso poiché provocava un teatro di tipo "gastronomico"⁴⁹, ovvero senza alcuna funzione oltre il semplice godimento. Vedeva l'interpretazione psicologica dei personaggi come inutile, visto che la conseguente empatia da parte degli spettatori avrebbe impedito il distacco critico, e impossibile data la complessità dell'animo umano, ottenendo perciò come unico risultato una schematizzazione in tipi. Con le avanguardie futurista e dadaista Brecht condivise la necessità di rompere con la tradizione e la volontà di «creare una forma più scarna e diretta di espressione»⁵⁰. Per fare ciò usò il concetto di straniamento caro a Duchamp e riscontrabile anche in alcune caratteristiche del teatro futurista. *Ostranenie* (остранение) è quella tecnica che restituisce nuovo significato agli oggetti stappandoli dalla lettura automatica e di superficie della vita reale per mostrarli nella loro totalità e novità tramite la riproposta in un ambito estraneo ed anomalo. Questa teoria, esclusivamente formale per il suo ideatore Sklovskij, fu intesa come unico mezzo attraverso il quale possa essere concepita e percepita un'opera d'arte. Brecht, invece vi aggiunse un valore extra-artistico poiché

mezzo per smuovere la società borghese [...] dalla sua passività intellettuale. Gli effetti di straniamento sono in grado di risvegliare il pubblico in quanto, grazie alla loro caratteristica di novità, riescono a produrre nello spettatore una sensazione di shock e sorpresa, ed impediscono al pubblico di identificarsi con l'opera rappresentata. Viene così a

⁴⁹ ELENA CODA, *Teatro di straniamento in Marinetti e Brecht* in «Carte italiane», v. 1, n. 13, 1994, pp.1-15, rif. a p 1.

⁵⁰ *Ivi*, p. 3.

cadere il “quarto muro” che nel teatro tradizionale di tipo aristotelico separava nettamente il pubblico dal mondo fittizio rappresentato sulla scena, e gli spettatori, da semplici recipienti diventano parte integrante dell’opera stessa⁵¹.

Un’influenza marxista nel pensiero del drammaturgo causò il delinearsi di una «progettazione utopica di un reale alternativo»⁵², sebbene non vi sia una sistematica visione rivoluzionaria in Brecht, e l’identificazione del suo teatro epico come teatro politico. Apparato illuminotecnico visibile, abbandono dell’immedesimazione da parte dell’attore, scenografia non realistica e possibilmente esterna agli spettatori, bizzarria, impiego di mezzi tecnici quali film e proiezioni, astrazione della scena tramite l’illuminazione e l’utilizzo delle maschere sono alcune delle tecniche, utilizzate anche dalle avanguardie, per impedire l’immedesimazione del pubblico permettendone il “risveglio”. Attori e pubblico venivano così chiamati a compiere un esercizio di critica; evitando l’empatia, essi dovevano valutare ed analizzare l’opera ed il personaggio per arrivare ad una verità non artefatta. Con un *modus operandi* totalmente differente da quello delle serate futuriste, Brecht poneva il pubblico in uno stato di osservazione attiva: il suo teatro non doveva far scaturire una risposta immediata, come nel caso delle serate futuriste, ma avendo una funzione didattica, serviva a far riflettere su problemi di ordine morale.

Mancante del lato festivo, la forza del teatro brechtiano si basa sulla sua valenza politica, la perdita della *mimesis* equivale al raggiungimento di una coscienza critica in grado di riformare la società; in questo si può vedere una connessione con quel genere di spettacolarità che abita i *rave*, nell’estraneazione dell’osservatore per renderlo consapevole della realtà e così attivarlo nell’edificazione di un mondo migliore.

Se lo scopo del teatro politico è quello di elevare la società, il teatro di Antonin Artaud mirava ad un’elevazione personale di ogni spettatore. Simpatizzante del movimento surrealista, vide nella crescita personale il fine ultimo del teatro, evento alchemico in grado di liberare nell’individuo l’energia vitale. Il teatro della crudeltà da lui ideato fu fonte di ispirazione per altri gruppi, come il Living Theatre, che videro nella pratica utopica il loro mezzo di espressione. Per crudeltà Artaud intese la manifestazione potente del dolore e delle emozioni in grado di far sgorgare dalle profondità dell’anima i suoi tormenti, una visione magica dell’evento teatrale, in grado di creare una sorta di *trance* rigenerante: «Senza un elemento di crudeltà alla base di ogni spettacolo non esiste teatro. Nella fase di degenerazione in cui ci troviamo, solo attraverso la pelle si potrà far rientrare la metafisica negli spiriti»⁵³. Il corpo e la violenza divennero elementi fondamentali della scena. Il corpo perché, come avevano intuito i futuristi, molto più espressivo del linguaggio verbale ed in grado di crearne

⁵¹ ELENA CODA, *Teatro di straniamento in Marinetti e Brecht* in «Carte italiane», cit., p.4.

⁵² MARCO DE MARINIS, *Al limite del Teatro: utopie, progetti e aporie nella ricerca teatrale degli anni sessanta e settanta*, Firenze, La casa Usher, 1983, p.156.

⁵³ ANTONIN ARTAUD, *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino, 1978, p. 175.

uno universale, la violenza invece perché, se rappresentata in uno spettacolo, è più atroce per l'anima dell'atto stesso e quindi possiede un potere vivificatore sullo spirito. Il corpo atletico e danzante dell'attore che alla parola sostituisce l'azione rese il teatro un evento per le masse. Crudeltà non era intesa solo come spargimento di sangue o la rappresentazione di argomenti violenti, ma anche come crudeltà verso il *medium* teatrale stesso. Questo venne scarnificato da Artaud che ne eliminò il più possibile il testo e la scenografia per trascinare lo spettatore in una dimensione onirica, un sogno vivido che, aspirando a diventare arte totale, strappava lo spettatore dalla passività per condurlo in una sorta di crescita spirituale. Al fine di raggiungere ciò auspicò una riorganizzazione della struttura architettonica per abbattere la separazione palco-platea e porre così lo spettatore al centro di tutto. Un passo da lui scritto nel manifesto del teatro della crudeltà cita: «prenderemo un capannone qualsiasi, un granaio»⁵⁴. Non si sottolineano queste parole per connettere forzatamente *rave party* e il regista, ma perché l'evento scenico venne ancora una volta trasferito, almeno concettualmente, dal suo luogo originario per incontrare il mondo; uno spostamento che sebbene appaia solo spaziale in realtà è di ordine morale e ideologico, un proseguimento della lotta antiborghese e anticlassista.

Artaud cercò di creare un universo immaginifico al di fuori del reale; in accordo con lo spirito surrealista, l'irrazionalità e l'attività onirica dovevano pervadere il palco, il quale veniva svuotato dalla scenografia ma riempito di «manichini, maschere enormi e oggetti di straordinarie proporzioni»⁵⁵ al fine di rendere più astratta possibile la rappresentazione. Per raggiungere questo obiettivo musica e luci vennero identificati come altre modalità per influire sull'animo umano. Poco fu realmente realizzato: molto rimase sulla carta fino agli anni Settanta, quando altri gruppi ripresero la centralità corporea e la rappresentazione fastidiosa del terrore, del dolore e del male per cambiare il singolo e la società. La *body art*, quella estrema in particolare, esalterà il potere alchemico del dolore e della violenza e, come con una pietra filosofale, eleverà gli spiriti raccontando al pubblico una verità nascosta. Il legame tra queste forme spettacolari, i *parties* ed Artaud risiede nel potere salvifico del dolore e della carnalità. La dichiarata necessità della purificazione dello spirito tramite un teatro magico, con la forza della festività ed il potere dell'irrazionalità era un grido di allarme per l'imminente distruzione della società e della civiltà umana, che pochi avvertirono in quegli anni. E sebbene non fosse definibile propriamente come politico, perché più orientato verso la spiritualità soggettiva, al contempo il teatro di Artaud ebbe una declinazione sociale poiché «la responsabilità individuale del male si propaga all'intera società, non c'è più nessun innocente, se non reagisce con la coscienza e con la libertà alle forze del male»⁵⁶.

⁵⁴ *Ivi*, p.176.

⁵⁵ *Ivi*, p. 173.

⁵⁶ ANTONIN ARTAUD, *I Cenci*, a cura di Giovanni Marchi, Torino, Einaudi, 1972, P. 36.

Questo sentimento di responsabilità individuale tra gli anni Sessanta e Settanta divenne un fenomeno di massa, una contestazione sociale che cambiò profondamente anche la concezione teatrale:

Da un certo momento in poi (anche qua-lo abbiamo già detto- la data importante è quella, faticosa, del 68') si comincia a comprendere con chiarezza che [...] non è sufficiente fermarsi al superamento di un certo modo di fare teatro (diciamo all'ingrosso, quello proprio del teatro borghese di consumo o anche di un certo teatro ufficiale e propagandistico della sinistra)e alla sostituzione di un certo, vecchio, prodotto con un altro, 'nuovo' prodotto, [...] occorre ormai mettere in discussione il teatro stesso come tale, in quanto 'prodotto' spettacolare e in quanto modo di produzione artistico-culturale fondato sulla finzione, la divisione e la passività, e quindi perfettamente omologo a quella 'spettacolarità totale' dei rapporti sociali propria del sistema capitalistico⁵⁷.

In questo periodo, pur influenzata dalla cultura visivo-figurativa dell'avanguardia, la ricerca teatrale abbandonò il «supersperimentalismo»⁵⁸ che spesso, per quanto interessante, non era giunto ad una reale modificazione strutturale dell'evento scenico. Si cercò invece la commistione artistica, eliminando la specificità e muovendosi verso l'interdisciplinarietà, anche grazie a una sempre maggiore attenzione per il corpo in quanto originatore di linguaggio universale.

Una continua dilatazione sociale del teatro causò la necessità di abbandonare il teatro stesso, per volgersi verso forme più partecipative incentrate sulla comunicazione, una sorta di «non-teatro»⁵⁹ che eliminava gli elementi fondanti per unire interdisciplinarietà e metalinguaggio, e che si basa su cardini quali:

- apertura dei laboratori trasformati da luoghi chiusi di sperimentazioni esoteriche in spazi per la libera espressione e la creatività collettiva;
- ampliamento dell'identità e delle funzioni dell'attore, ben oltre la sola interpretazione/rappresentazione del personaggio;
- radicamento dei gruppi nelle comunità di base e instaurazione da parte loro di profondi e prolungati rapporti con precise realtà socio culturali del territorio;
- uso del teatro come strumento (assieme a molti altri) di animazione culturale, come mezzo di intercomunicazione e conoscenza reciproca.
- teatro come 'viaggio' antropologico, come ricerca delle radici profonde⁶⁰.

In quel periodo di rivendicazioni e di rottura con la cultura ufficiale, per poter proseguire in direzione di un'alternatività, fu necessario abbandonare i teatri stabili, attuando un'operazione di de-

⁵⁷ MARCO DE MARINIS, *Al limite del teatro [...]*, cit., p. 100.

⁵⁸ *Ivi*, p. 101.

⁵⁹ *Ivi*, p. 103.

⁶⁰ *Ivi*, p. 106.

centramento che permise l'incontro con l'altro. Portare la tecnica teatrale al di fuori degli spazi deputati⁶¹ significò congiungersi con quei gruppi sociali solitamente esclusi dalla fruizione teatrale, decretando in questa maniera la fine del teatro borghese ed elitario ed eliminando la struttura gerarchica. Vennero, nei casi più radicali, direttamente abolite le strutture di platea e palco al fine ultimo di ottenere un'attività, anche solo intellettuale, degli spettatori. Spontaneità e creatività vennero inclusi come valori fondanti, al fine di contrastare la rigida strutturazione della società industriale e si strutturò un'idea di teatro basato sulla partecipazione collettiva. Inoltre, l'autonomia divenne una necessità al fine di liberare il teatro da obblighi mercantili grazie all'autogestione.

A muoversi in questa direzione furono gli esponenti del «Teatro del Gesto e del Corpo»⁶² e l'animazione teatrale, in particolar modo quella di Giuliano Scabia. Quest'ultimo ebbe notevole risonanza a livello internazionale grazie a una «dilatazione della scrittura e delle pratiche teatrali»⁶³. Scabia non credette in una abolizione della quarta parete, intesa come una semplice immersione fisica del pubblico nello spettacolo, ma mirò ad un progressivo coinvolgimento totale del pubblico nella realizzazione e progettazione dello spettacolo. Di notevole interesse, essendo presente anche nella spettacolarità dei *rave parties*, sono le azioni di decentramento, come quella nei quartieri torinesi o quella di nel manicomio di Trieste. Con un'evidente finalità politica tali progetti strapparono dal silenzio i soggetti più deboli permettendone l'auto-rappresentazione e sollevando così dubbi sulla correttezza delle istituzioni sociali. *Marco Cavallo*, il cavallo azzurro che “sfondò” i cancelli della struttura nosocomiale, costruito con l'aiuto degli internati che partecipavano ai laboratori liberi, «spazio di intercomunicazione espressiva»⁶⁴, divenne il simbolo di riscatto dei pazienti psichiatrici e della lotta per la chiusura dei manicomi di Franco Basaglia. *Marco Cavallo* non è un'esperienza rilevante solo per la presenza di questi laboratori, e per la conseguente partecipazione dei pazienti: in realtà, essi non si adoperarono materialmente per la costruzione dell'enorme pupazzo, ma è rilevante perché tutta l'azione termina con una festa. Contro la brutalità di un Istituzione Totale, per la sua disgregazione, si elesse un evento festivo che non doveva nascondere la violenza del manicomio, ma rappresentarne le contraddizioni. La festa iniziò con un corteo. La scultura in testa, seguita dagli utenti, quelli che si fidarono ad uscire, e gli artisti in coda a distribuire volantini per esplicitare le finalità della lotta.

Molte altre furono le azioni operate da Scabia, alcune con intento più pedagogico, come l'animazione con i bambini, altre di ricerca antropologica, come il viaggio del Gorilla Quadrumàno nelle comunità montane, ma tutte con una caratteristica, il tentativo di una creazione utopica, spazi e tempi

⁶¹ *Ivi*, p. 105.

⁶² *Ivi*, p. 99.

⁶³ GIULIANO SCABIA in MARCO DE MARINIS, *Al limite del teatro* [...], cit., p. 32.

⁶⁴ *Ivi*, p. 58.

alternativi contrastanti con la realtà oppressiva: «Poiché trasformare il mondo significa anche trasformare il vissuto, aprire degli spazi dove è possibile reinventare creativamente il tempo della conoscenza di sé e del mondo può costruire un'indicazione di percorso»⁶⁵. Quest'utopia ha, per Scabia, un carattere temporaneo, come si può intuire dai commenti presenti nel documentario, *Marco Cavallo, da un ospedale psichiatrico la vera storia che ha cambiato il modo di essere del teatro e della cura*. Nel filmato, l'artista, durante le riprese della stanza del paradiso, una stanza decorata con figurelle e altre opere dei pazienti, sottolinea come tutti debbano operarsi per costruire dei paradisi terrestri «per breve tempo»⁶⁶. Un'utopia temporanea, un luogo di fantasia e creatività che per sua stessa natura non può durare a lungo in un mondo dominato da altre logiche. Fu questa l'originalità e la contraddizione intrinseca di Scabia, scaturita dal contrasto tra il paradiso in terra e il mondo esterno, un gioco di forze che non può, o non deve, durare, ma che comunque non può essere impedito. Questo è uno dei ponti di collegamento tra il suo operato ed il mondo festivo dell'*underground free tekno*, il momentaneo predominio dell'anomia e del "colore", teorizzato da Hakim Bey nelle sue T.A.Z, zone temporaneamente autonome, da lui definite come «un luogo liberato, dove la verticalità del potere viene sostituita spontaneamente con reti orizzontali di rapporti»⁶⁷, un altro effimero "campo elisio". Il teatro si rese autonomo, si occupò dell'alterità, utilizzò una marcia in pieno giorno per mostrare il volto di chi è rilegato nell'oscurità tramite un corteo ed in fine si fece, ancora, festa. Una connessione con i *rave* e le *street parades* è visibile: ciò che senza dubbio si può rilevare è che l'evento festivo abbia realmente una forza intrinseca in grado di cambiare la società anche in modo radicale.

Vi furono numerosi altri esempi di drammaturghi e registi che portarono il teatro al di fuori del teatro stesso, non solo dal punto di vista spaziale, ma anche strutturale; molti gruppi smisero di fare spettacoli per fare teatro al di fuori dei normali regimi di rappresentazione. Fu questo il caso dei laboratori di Jerzy Grotowski, di Eugenio Barba e dell'Odin Teatret, di Peter Brook e delle sue improvvisazioni in Africa, o dell'esperienza del Terzo Teatro, «teatro di gruppo affidato alla stesura collettiva, all'espressività fisica, a un programmatico senso di antagonismo nei confronti sia della scena ufficiale sia di quella d'avanguardia»⁶⁸, basato su gli spettacoli di strada o comunque su forme non riconducibili al teatro ufficiale. L'indagine sul linguaggio corporeo fu uno dei fulcri di interesse di questi artisti, i quali, conferendo sempre maggior rilevanza all'interprete, vennero a configurare quello che si può chiamare il «Teatro dell'Attore»⁶⁹. Un esempio di questa centralità del corpo fu il

⁶⁵ Ivi, p. 68.

⁶⁶ ERIKA ROSSI, GIUSEPPE TEDESCHI, *Il viaggio di Marco Cavallo*, una produzione di ALPHABETA VERLAG, 2014.

⁶⁷ HAKIM BEY, *T.A.Z, Zone Temporaneamente Autonome*, Milano, Shake, 2007, p.8.

⁶⁸ LUIGI ALLEGRI, *Storia del teatro: le idee e le forme dello spettacolo dall'antichità ad oggi*, Roma, Carocci, 2017, p.278.

⁶⁹ MARCO DE MARINIS, *Al limite del teatro [...]*, cit., p.99.

Teatro Povero di Jerzy Grotowski, nel quale venne eliminato tutto il superfluo, a partire dal palco, lasciando solamente «il corpo dell'attore offerto come un sacrificio simbolico allo sguardo dello spettatore»⁷⁰.

Gli sconfinamenti, le intrusioni e le sovrapposizioni tra la dimensione quotidiana, in particolar modo la piazza o la strada, e la teatralità furono numerose nel tempo, basti pensare alla festa rinascimentale o all'architettura urbana barocca, dove la spettacolarità teatrale incontrava il popolo. Nell'epoca moderna, dominata da logiche funzionaliste, la piazza ha perso il proprio ruolo socializzante a causa di una dimensione frammentaria⁷¹ dello spazio urbano, venendo così sostituita dalla piazza virtuale del web, luogo di incontro e di costruzione di simboli e linguaggi comuni. Nelle periferie urbane, luoghi di ancor maggiore isolamento, si configurarono alcuni spazi di riappropriazione spontanea, «realità sociali sparse in modo frammentario sul territorio grazie all'iniziativa di piccoli gruppi, centri sociali occupati: isole urbane di resistenza esistenziale»⁷², esperienze che andranno a confluire nell'idea di zona temporaneamente autonoma. Negli anni Settanta, del resto, il teatro cercò già di riappropriarsi della strada come luogo di formazione identitaria, grazie al teatro di strada e ad altre esperienze anche al limite della legalità. In questo contesto il Living Theatre fu estremamente attivo e, sebbene abbia attuato diversi cambi di direzione, fece della collettività, dell'anomia, dell'alternatività concetti base della propria estetica e delle proprie azioni. Per Judith Malina e Julian Beck

prassi politica, artistica ed esistenziale diventano un tutt'uno e si pongono esplicitamente come obiettivo il miglioramento della società e dell'uomo attraverso tecniche di rappresentazione che vanno dallo psicodramma al teatro di strada, attraverso la rielaborazione di meccanismi della comunicazione mutuati dalla tradizione religiosa e rituale orientale, africana, latino-americana⁷³.

Living theatre significa letteralmente teatro vivente, ad indicare fin dalla prima presentazione l'indirizzo di questo collettivo, che raccolse la sfida avanguardistica della vita come opera d'arte. Lasciò un segno indelebile nella storia del teatro e dello spettacolo, tentando di vivere in uno stato comunitario, nella più possibile indipendenza, economica e drammaturgica, svincolato dai cliché della società in un contesto anarco-pacifista, e votandosi all'incontro con l'altro. Ponendo attenzione all'esistenza umana, anche nei suoi lati più oscuri, si adoperarono per rappresentarla senza filtri moralisti, al fine di sovvertire un sistema classista ed autoritario tramite un mezzo pacifico, se pur devastante, come il teatro.

La dimensione comunitaria e anarco-pacifista del collettivo lo accompagnò per tutta la sua esistenza fino allo scioglimento in quattro cellule e al conseguente abbandono del teatro propriamente

⁷⁰ LUIGI ALLEGRI, *Storia del teatro* [...], cit., p. 276.

⁷¹ CARLA PAGLIERO, *La scena del conflitto, il teatro in piazza del Living Theatre*, in «Ateatro», n. 53, <http://www.trax.it/olivieropdp/mostranotizie2.asp?num=53&ord=30> ultimo accesso il 3 febbraio 2019.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ *Ibidem*.

detto, fenomeno che riguardò in verità molti gruppi teatrali che condividevano l'estetica e l'ideologia del Living. Le azioni sovversive di rivendicazione sociale del gruppo di Beck e Malina, sia in nome della libertà artistica, sia in nome della giustizia, furono numerose, già a partire dall'occupazione del proprio teatro, e lo svolgimento di uno spettacolo "illegale" all'interno facendo entrare gli spettatori dal tetto, in resistenza ad un sequestro da parte delle forze dell'ordine in nome di una imputazione di mancato pagamento delle tasse, successivamente risultata ingiustificata. In realtà già lo stesso teatro incarnava un'azione anti-sistemica: restaurato per mano dagli artisti stessi, con un utilizzo dei locali atto ad un totale abbattimento del normale ordine sociale, ad esempio, vi era un foyer con tanto di macchina del caffè, libreria e fontana zampillante dove gli attori potevano incontrare il pubblico durante l'intervallo, mentre l'assenza del palco annullava qualsiasi distinzione tra attori e platea. Beck e Malina pur essendo i fondatori e le forze trainanti della compagnia, non erano i capi, l'organizzazione gerarchica era cancellata preferendo una dimensione orizzontale di eguaglianza, uno stato di condivisione ed impegno comunitario, creando così un non-luogo, non dissimile da uno *squart* o dai centri di residenza artistica degli anni Novanta-Duemila.

La radicalità delle azioni costò loro più di un arresto, sia in America, sia in Brasile, sia in Europa, oltre a ricevere diffide da alcuni stati, tra cui l'Italia, in riferimento alla rappresentazione dei loro spettacoli più "scandalosi". Anche nei casi di reclusione, la forza della loro estetica attraversò le sbarre, tanto da riuscire, ad esempio, ad organizzare spettacoli all'interno delle carceri nei quali erano rinchiusi, sfruttando "l'ottusità", a loro dire, delle forze carcerarie che non intendevano pienamente il significato dello spettacolo o, come successe dopo l'arresto brasiliano, tramite la denuncia delle pratiche di tortura subite dai detenuti. Il sistema capitalista contrasta con la legge ogni forma di organizzazione alternativa, per questo forse si vedono delle corrispondenze tra il percorso del Living e quello dei *travelers* i quali tentarono di rispondere alle medesime repressioni con modalità affini. Entrambi i gruppi nacquero nel fertile terreno americano, nel quale però marginalità e alterità vennero subito respinte, e tacciate di comunismo; entrambi trovarono in Europa un suolo idoneo alle proprie rivendicazioni, la libertà di espressione e l'emancipazione dal sistema commerciale si tradussero per entrambi in un riversamento in spazi estremi e anticonvenzionali, da un lato tramite il teatro di strada dall'altro tramite il *reclaim the street* o le feste analogamente svolte in fabbricati periferici. Sia il Living Theatre sia i *ravers* confluirono nelle contestazioni sfruttando la loro estetica a fini sociali ed infine entrambi sentirono la necessità di incontrare nuove terre e nuove persone per abbattere ogni forma di confine. Così una cellula del Living volò nelle *favelas* brasiliane mentre alcuni *Sound Systems* con il *World Traveller Adventures* viaggiarono fino a Sarajevo, piegata dalla guerra, in India ed Africa, tutti incontri con l'estraneo, con la marginalità, ancora una volta, del Terzo Mondo. Non di marginale importanza è la partecipazione del Living al *festival* di Santarcangelo, lo stesso che

accolse nel 1990 i Mutoid Waste Company e che li colpì a tal punto da stabilirsi definitivamente in un'area abbandonata della città, creando un mondo a parte chiamato Mutonia.

Ciò che rese il Living tanto osteggiato, come tanto potente, fu la violenza della propria estetica, sebbene il suo percorso sia stato tortuoso e caratterizzato da cambi di rotta, passando dal teatro di poesia all'abbandono del teatro stesso, spesso rinnegando le scelte precedenti. In un primo momento, riprendendo i futuristi e i dadaisti, il gruppo tentò, mosso anche da un interesse per il mondo orientale e dalla sua ricerca di equilibrio, di introdurre la casualità tramite l'utilizzo dei *ching* come metodo compositivo, per passare poi ad una stesura collettiva, ma ciò che cambiò totalmente la sua visione, "folgorandolo", fu l'incontro con Artaud e il suo teatro della crudeltà. Il corpo, il suo linguaggio e le sue molteplici capacità espressive vennero spinte al limite dall'*ensemble* guidato dal pittore e poeta Julian Beck, esponente dell'*action painting* newyorkese. L'*action painting* fu uno stile che pose l'accento sull'atto creativo come gesto e azione, una pittura dalla violenza cromatico-gestuale, dove il corpo dell'artista e il tempo presente della pittura sono parti fondamentali dell'opera: tempo, corpo ed azione non facevano più parte del "pre" opera, ma erano l'opera stessa, percorrendo una direzione che porterà all'*happening*. Questa forma pittorica si oppose alle regole della società tramite un comportamento anomalo ed incontrollabile dell'artista che vide nella contemporaneità e casualità ideali da includere nell'arte. Indubbiamente quest'esperienza si riversò nella spettacolarità del collettivo che, come Brecht, pose il corpo al centro, utilizzandolo sia come personaggio sia come elemento scenico, eliminando ogni struttura non necessaria. La centralità corporea si unì alla necessità di rappresentare il dolore e le emozioni più dirompenti, in un mondo che rilega nel silenzio qualsiasi disagio o anomalia poiché mira all'omologazione. La rappresentazione del dolore della carne umana in tutta la sua crudezza aveva la finalità di esorcizzare la crudeltà dal pubblico; proprio come in Artaud, questa divenne una caratteristica del Living che con *The Connection* e *The Brig* inscenò questa ricerca. Il primo spettacolo parlava della vita di alcuni artisti tossicodipendenti esclusi per la loro condotta dalla società, della loro vita tra droghe e jazz. Questa tipologia di condotta fu condivisa dal Living che al di fuori di ogni giudizio morale non condannava l'abuso di sostanze psicotrope ed è riscontrabile anche nel mondo dei *parties*, dove vi è un approccio psiconautico alla loro assunzione. La crudeltà non sta solo nell'argomento e nella riproposta di alcune scene cruente, come potevano essere quelle in cui vi era consumo di eroina, ma la novità stava nel fatto che gli attori che interpretavano i tossicodipendenti lo fossero davvero, anzi fossero esattamente gli stessi jazzisti esclusi dalla scena musicale, e che sul palco vi fosse una reale assunzione per via endovenosa. Estremamente cruento e sovversivo, lo spettacolo si svolgeva davanti agli occhi increduli del pubblico che subiva la forza espressiva della sofferenza umana. In *The Brig*, il cui tema è l'estrema rigidità delle prigioni dei Marines, gli artisti, oltre a includere tra gli attori alcuni ex membri del Corpo, prima di inscenare lo

spettacolo vissero sulla propria pelle le angherie a cui i soldati erano costretti per riportarle nella loro totale efferatezza sul palco. Nulla era simulato, al fine di scuotere dall'interno gli spettatori e renderli coscienti delle pene date dallo stato di dipendenza e subordinazione, sia alle droghe sia alla rigidità istituzionale, prigionie dell'uomo. La crudeltà continuerà ad essere utilizzata dal Living che nelle *Seven Meditations on Political Sadomasochism* e in *The Legacy of Cain*, che tenteranno di illustrare «le diverse forme di schiavitù alla violenza del sistema quali: lo Stato, la Guerra, il Denaro, la Proprietà Privata, l'Amore sadomasochista e la cultura della Morte»⁷⁴. Liberati dalla prigionia in Brasile, Julian Beck e Judith Malina vollero rendere partecipe il mondo delle torture inflitte ai prigionieri politici di quel paese, non solo perché non potesse chiudere gli occhi ma perché visse attraverso la pelle degli attori le atrocità perpetrate dalle forze di polizia. Si spinsero al punto di proporre una tortura a cui un membro era stato realmente sottoposto, legato a testa in giù, appeso per le ginocchia tramite un palo infilato tra l'incavo di queste, nudo ed inerme mentre veniva ripetutamente penetrato tramite un elettrodo. Un elettroshock genitale che veniva riprodotto nella sua più completa efferatezza e, tramite la repulsione fisica provocata agli spettatori, diveniva monito affinché nulla del genere, neanche nelle relazioni personali rette dal masochismo, si perpetrasse. La stomachevole rappresentazione di realtà così cruenti, disturbanti per l'occhio e lo spirito, basate sulla sofferenza corporea resa spettacolo, furono le basi comuni con la *body art* estrema come il *fachirismo*, la mutilazione o la sospensione corporale. Forme spettacolari che, come fece il Living, gli artisti delle *body art* utilizzano ancor'oggi.

Un'esperienza tremenda, in grado di cambiare l'attore e lo spettatore in modo pressoché completo. Un cambiamento non solo rispetto al modo di concepire il teatro e la comunicazione teatrale, ma anche rispetto al modo di concepire la sofferenza umana e la sua forza espressiva. [...] Il modo per farlo è che qualcuno si offra come vittima arsa sul rogo e mandi segnali tra le fiamme dando espressione a ciò che normalmente è dissimulato e represso in questo mondo, dove non sappiamo ancora come vivere liberamente senza danneggiare gli altri e noi stessi⁷⁵.

Sebbene la veemenza di tale immagini travolgesse con impeto le menti degli spettatori e degli attori stessi intenti a vivere la propria arte, e sebbene vi fosse una volontà di trasgredire alle comuni norme rappresentative e legali quando considerate ingiuste, durante i primi spettacoli il Living si mosse nel perimetro delimitato dalla struttura teatrale propriamente detta, «Noi – scrive Beck – che dicevamo a una società: “Respingi le strutture, effettua la metamorfosi, abbandona il bozzolo, tiratene fuori”, eravamo ancora lì, ancora dentro i teatri»⁷⁶. Molto presto però la missione del Living non fu solo di fare degli spettacoli sovversivi ma, di sovvertire gli spettacoli preferendo la strada o gli angoli più riconosciuti del mondo, come le *favelas*, agli edifici spettacolari considerati ormai obsoleti e limi-

⁷⁴ CRISTINA VALENTI, *Storia del Living Theatre. Conversazioni con Judith Malina*, Corazzano, Titivillus, 2008, p. 174.

⁷⁵ *Ivi*, pp. 112-114.

⁷⁶ CARLA PAGLIERO, *La scena del conflitto, il teatro in piazza del Living Theatre*, cit.,

tanti. Così, dopo l'ultima rappresentazione di *Paradise Now*, una creazione collettiva ispirata «dall'utopia della Bella Rivoluzione Anarchica non violenta»⁷⁷ che mirava con una formula didascalica ad invitare alla rivolta, percepì la contraddizione tra pratica teatrale e teorie rivoluzionarie grazie agli studenti torinesi che rimproverarono loro di essere ancorati all'edificio teatrale invece che alle fabbriche⁷⁸. Nel 1970 il gruppo si divise in 4 cellule, esplorando anche pratiche prettamente più spirituali, come lo yoga; il sottogruppo, con sede a Parigi, che comprendeva i due fondatori, si impegnò in «una serie di *performances* da recitare in giro per strade, piazze, mercati, fabbriche, supermercati, metrò, scuole, vetrine, parchi, cortili, vicoli. Obiettivo: un teatro migliorativo, didascalico, che intende “cambiare le vibrazioni della città. Lampeggiare consapevolezza nella strada”, un teatro che abitui la gente all'azione»⁷⁹. Nell'ottica di un incontro con l'uomo della strada nei luoghi da lui vissuti, cercarono di stimolarne l'azione liberandosi, per questo, dalla cella architettonica. Il primo esempio di tale forma di teatro-azione, durante la manifestazione contro l'aumento dei biglietti della metropolitana parigina, non fu molto proficuo e si concluse con ben dodici arresti. La compagnia allora cominciò a elaborare *The Legacy of Cain*, un *work in progress* a partecipazione collettiva che inizierà in Europa e continuerà nelle *favelas* brasiliane. Formato da circa un centinaio di *performances* diverse per stile e lunghezza, in continuità con *Paradise Now* proseguì l'ideale «della “Bella Rivoluzione Anarchica Nonviolenta”, cui seguirà una “vita armoniosa e libera mentalmente, fisicamente, sessualmente”»⁸⁰. Ciò che tentarono di comunicare attraverso le loro *performances* al popolo della strada era il disprezzo per i valori borghesi e classisti, il rifiuto del denaro e della ricchezza come ideali. Negarono la nobilitazione del lavoro e vi opposero la necessità dello svago, proposero l'autogestione come modello organizzativo per abolire ogni istituzione che incatenasse l'uomo alle regole societarie come governo, esercito, pubblicità, mercato e nazionalismo. All'odio e alla discriminazione tentarono di sostituire l'amore e l'incontro, come disse Judith Malina:

Nella strada incontriamo lo straniero, che non conosciamo e proprio per questo lo vogliamo raggiungere, chiunque esso sia: un fascista, un santo, un religioso, un uomo che picchia la moglie, una donna che è picchiata dal marito, un uomo che non ha mai avuto un pensiero intelligente nella sua vita, un grande genio... Noi non sappiamo chi sia, ci accostiamo a questo straniero con quello che abbiamo da dire, accettando il rischio della strada. [...] tu sei lo straniero ed io ti amo⁸¹.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ CRISTINA VALENTI, *Storia del Living Theatre [...]*, cit., p. 179.

Capitolo III

Teorie e principi del Free Tekno Movement

Malgrado il fatto che le teorizzazioni di Rousseau, principi alla base delle feste giacobine, non fossero state del tutto assimilate, facendo perdere la spontaneità ed il carattere libertario alle feste del Direttorio, in favore di rigidità ed organizzazione atte a ottenere il consenso, vi è un filo conduttore tra il filosofo Ginevrino e le forme di teatralità allargata. Infatti, ciò non concluse il percorso del ritorno al dionisiaco, che prevedeva un'unione tra arte, festa e rivoluzione. Nel corso dell'Ottocento furono numerose le rielaborazioni in chiave romantico-populiste delle teorie rousseauiane e altri illustri pensatori apportarono il loro contributo al fine di smantellare il teatro borghese ed obsoleto. Il *Gesamtkunstwerk* wagneriano e la sua sintesi artistica, le feste popolari come quelle dei lavoratori tedeschi dell'Ottocento le successive manifestazioni dei rivoluzionari Russi, Georg Fuchs e il teatro come «movimento orgiastico e massa festosa»¹ portarono fino al Novecento la discussione, la quale sfociò poi nei teatri agitprop degli anni Venti e Trenta e alla violenta reazione delle neoavanguardie degli anni Cinquanta. Questa necessità riformistica si tradusse in una discussione sul nuovo ruolo dell'attore, nel ricorso al corpo, nel teatro a partecipazione attiva o dilatato, nell'inclusione della vita e delle più diversificate pratiche artistiche al suo interno.

Si può affermare che nel corso del Novecento il teatro continuò in una direzione rivoluzionaria, in particolar modo negli anni Trenta acquistò notevole fermento grazie a numerosi pensatori come Roger Caillois che nel 1939, nel suo libro *L'uomo e il Sacro*, identificò la festa come un atto di trasgressione ed eccesso che ha una funzione rigenerante sulla società e ne consolida i rapporti. Una sorta di caos originario, un ritorno allo stato naturale e coeso che può essere raggiunto tramite una momentanea sospensione dell'ordine: la festa. Caratterizzata dalla trasgressione e dall'eccesso, manifesta il suo spirito sovversivo tramite infrazioni, eccessi e rovesciamenti, risultando, grazie la disolutezza del comportamento, «una valvola di sfogo, attraverso la quale il corpo sociale si libera periodicamente dalle 'scorie' accumulate»².

Sebbene nel volume le venga nuovamente attribuita una funzione socializzante, come fece Rousseau, e sia introdotta la necessità della sovversione delle regole comuni al fine di liberare dalle tensioni quotidiane, la festa, secondo Caillois, sembra avere una semplice funzione bio-fisiologica,

¹ MARCO DE MARINIS, *Al limite del teatro [...]*, cit., p.28.

² *Ivi*, p.74

un modo per scaricare temporaneamente la negatività. Fu proprio questa temporaneità ad essere criticata da Jean Duvignaud, il quale nel suo scritto *Fêtes et civilisations* del 1973 non riconosceva solo la funzione sociale della festa. Infatti, non la vedeva come una momentanea trasgressione delle regole ma come la loro totale distruzione. Riteneva che non vi fosse un rovesciamento delle leggi, cosa che ne implicherebbe il riconoscimento, ma una completa violazione di queste diventato così il «momento privilegiato dell'anomia»³ intesa come serie di comportamenti transociali ed eretici che mettono in discussione il quadro sociale costituito. Secondo Duvignaud, se nella contemporaneità la festa ha perso i propri connotati rivoluzionari, considerazione condivisa da diversi critici dell'epoca, è la rivoluzione a dover diventare festa. Infatti «la rivoluzione è il teatro stesso della società nel senso che è una teatralizzazione spontanea, aiuta i gruppi umani addormentati o schiacciati a esistere a trovare in questa esistenza la forza per cambiare sé stessi»⁴ perché teatralizzandosi rappresenta a sé stessa la propria realtà modificandola.

Festa e rivoluzione hanno gli stessi connotati, sono dominate da effervescenza sociale, intesa come accettazione delle dinamiche interpersonali e della creatività collettiva, anomia, e transocialità e proprio per questo nei periodi di forte mutamento la staticità del teatro viene abbandonata per forme teatrali spontanee:

Questi connotati festivi non costituiscono solo un appannaggio esclusivo delle comunità rivoluzionarie nelle fasi della loro sempre breve, finora, trionfo storico: essi sono propri, anche e soprattutto della vita di gruppi portatori di ideologie anomiche in seno a società non rivoluzionarie, germi di festività sovversiva in corpi sociali ormai patologicamente incapaci di mettersi in questione e rinnovarsi⁵.

Vari possono essere i modelli e i modi di esistenza di questi gruppi ma tutti tentano di ripristinare la pluralità espressiva tramite comportamenti festivi, trasgressivi e inventivi al fine di reintrodurre la possibilità ed il caso, negati dalle società repressive, nella storia. Il legame tra rivoluzione e festa, intesa anche come rovesciamento delle consuetudini teatrali, venne ripreso poco dopo anche da Mikel Dufrenne, filosofo francese che cercò di ricongiungere arte e politica e più precisamente il legame che corre tra il pensiero utopico e le sue manifestazioni:

Esplorando in azioni utopiche che ci impongono di allargare il campo dei concetti, arte e politica possono ricongiungersi. Uno sciopero è azione politica (soprattutto nella misura in cui non obbedisce alle parole d'ordine emanate dalla politica), ma può essere anche un avvenimento estetico, come una festa o un fuoco d'artificio. [...] per prima cosa le due rivoluzioni, la politica e l'artistica, hanno in effetti lo stesso campo: la vita nella totalità sociale; Tutte e due cambiano, hic et nunc, il vissuto. Esse fanno scricchiolare i significati, reiventano la parola, si impossessano del reale. Un reale che non è ancora estetizzato, normalizzato, artificializzato, un reale che il desiderio conosce come il luogo del possibile. E precisamente, le due rivoluzioni procedono dallo stesso desiderio⁶.

³ Ivi, p.78.

⁴ Ivi, p.91.

⁵ Ibidem.

⁶ Ivi, p.96.

Viene così a prefigurarsi la concezione di festa come esempio più elevato di pratica utopica dell'arte e della politica perché espressione giocosa di un 'fare' artistico che tende a rovesciare la staticità e la specializzazione dei processi di produzione e di fruizione dell'arte, diventando occasione di socializzazione generalizzata volta alla totale abolizione delle separazioni tra produttore e destinatario. Queste speculazioni ispirarono numerosi artisti, drammaturghi e compagnie, passando dall'animazione teatrale – che, andando nella direzione indicata da Dufranne, mise in luce quale potrebbe essere, in un'epoca come la nostra dominata da tecnologia e *mass-media*, una declinazione della festa – per giungere al Living Theater, all'Odin Teatret ed infine riversarsi nella controcultura giovanile.

La necessità di scendere in strada, nelle piazze o nelle fabbriche, sebbene dismesse, per spingere la persona comune all'azione, per renderla partecipe e consapevole di forme associative alternative, libere, basate sull'amore, l'internazionalità, la libera espressione e l'uguaglianza, nonché svincolate da qualsiasi logica commerciale è stata adottata anche dalla spettacolarità del mondo *rave* negli anni Novanta-Duemila, si potrebbe dire, portandole all'estremo. Gruppi come i Mutoid Waste Company hanno fatto delle loro *performances* cavalli di battaglia per abbattere un sistema capitalistico ormai naufragato su sé stesso a causa della crisi economica. Gli artisti, forti delle passate esperienze, hanno deciso di abbandonare definitivamente il piedistallo assegnato all'attore, per puntare ad uno stato di trance collettiva, in grado di alleggerire lo spirito nell'immediato ma anche donargli nuova consapevolezza. Il tutto pervaso da un'anti-estetica sovversiva, con forti richiami al punk, il quale ereditò molto da Dada, e a tutte le esperienze fin qui analizzate.

La *trance*, l'estasi, è uno stato alterato di coscienza, o di iper-coscienza, attraverso cui si è cercato di riportare il dionisiaco in un mondo reso estremamente pragmatico e industrializzato. Dai dadaisti in poi, il gioco, lo svago e l'alterazione sono divenuti valori sempre più irrinunciabili, una sorta di ritorno ad uno stato primordiale, sciamanico, di equilibrio psicofisico opposto alla costrizione, deleteria, dell'alienazione sociale. La stessa Judith Malina affermò che la ripetitività gestuale e sonora, presente nella musica elettronica, è in grado di portare alla *trance*, stato nel quale è l'anima a stimolare il cervello, non viceversa, e nel quale è possibile giungere ad una rivelazione. Nello scenario di spettacolarità allargata, nel quale si mosse il Living, vi fu un tentativo di rendere la vita simile al «teatro rituale»⁷, possibile solo nelle strade perché sede della ripetitiva quotidianità. In ambito free techno, un esempio di questa necessità di invadere le strade tramite un atto performativo, al fine di alterare la realtà, e che può ricordare sia il Living sia l'esperienza di *Marco Cavallo*, è identificabile nella *Venere Biomeccanica* del collettivo Netwip, e più in generale della prima Settantadue ore di Firenze, tre giorni di resistenza tramite balli, esposizione, spettacoli e mercatini di autoproduzione:

⁷ Ivi, p.125.

«Un happening di tre giorni, qualcosa di più di un semplice *rave party* (suoneranno 32 gruppi musicali, ci saranno mostre e installazioni fotografiche), che vedrà la partecipazione di 30 mila giovani»⁸, come lo ha definito «La Repubblica». Questa esperienza è nata dalla volontà di riscattare un'area industriale abbandonata a sé stessa, l'ex Meccanotessile, la quale sarebbe dovuta diventare il Museo d'Arte Contemporanea cittadino ma il cui cantiere, dopo uno stanziamento di diversi milioni e qualche piccolo lavoro iniziale, è stato abbandonato a sé stesso lasciando la città sprovvista di aree destinate all'arte contemporanea e alla sua divulgazione. Così nel 2003 il collettivo artistico ha occupato lo stabile con un atto pubblico, avvisando stampa e comune, e ha pubblicato sul periodico «Mostro» il *Manifesto per una Venere bimetallica antifuturista*. In questo scritto, dall'aspetto tipografico di stampo futurista, vengono esplicitati i valori, tipici dell'avanguardia storica italiana, di esaltazione del metallo, della conciliazione tra natura e artificio, e lotta al passatismo ma, al contempo, ci si allontana dal suo bellicismo e ci si dichiara «scevri d'ogni modernolatria, ma partigiani dell'inesorabile scorrere del tempo»⁹. Lo scopo è quello di costringere le istituzioni a riprendere i lavori per il museo tramite appunto la sua occupazione e la costruzione di una Venere, che una volta attraversato in corteo le vie rinascimentali della città aspira a diventare patrimonio del museo stesso. Come la Venere di Milo non presenta le braccia, ma al contrario del noto precedente non è marmorea, ma di metallo di recupero, scarti: «Non manifestazione di degrado, ma Elevazione»¹⁰. È alta cinque metri, con occhi luminosi e sembianze quasi aliene, tipiche del gusto *cyberpunk* che caratterizza il movimento, il ventre di plexiglas trasparente dentro il quale, durante il corteo, danzano due figure, con contorsioni scatti e movimenti meccanici, completamente dipinte di bianco, con una maschera in volto e private di ogni connotazione sessuale. La biomeccanica, ideata da Vsevolod Mejerchol'd e fatta propria dal Living, non è solo suggerita nel nome ma anche dai movimenti stessi di queste figure e vuole sottolineare un'unione tra uomo e tecnologia punto cardine del movimento. Il collettivo Iperurano ha partecipato all'evento redigendo un video, attualmente visibile su YouTube¹¹, di tutte le fasi del progetto con un montaggio convulso a ritmo di elettronica. Nella terza parte si vede il corteo, la Venere in testa, come *Marco Cavallo*, intorno ad essa gli attori, alcuni nudi o coperti solo da drappi, altri simili ad amazzoni o scudieri, armati e pronti a difendere la libera espressione, e dietro il popolo

⁸ MARZIO FATUCCHI, *la Venere del Meccanotessile*, in «La Repubblica», 24 aprile 2003, <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2003/04/24/la-venere-del-meccanotessile.html> ultimo accesso il 10 febbraio 2019.

⁹ SIR PHILLIP THOMAS SEASIES, *Manifesto per un'afrodite bimetallica antifuturista, La novella gloriosa italiana impresa d'ardimento e d'ingegno oscurerà la Statua Della Libertà*, in «Mostro», n. 12, aprile 2003, p. 17.

¹⁰ FRANCESCO D'ISA, MATTEO SALIMBENI, *Forse non tutti sanno che a Firenze ...: curiosità, storie inedite, misteri aneddoti storici e luoghi sconosciuti del capoluogo toscano*, Roma, Newton Compton, 2015, p. 370.

¹¹ IPERURANIO, *Venere Biomeccanica*, autoprodotta, documentario riguardante la costruzione e la sfilata della Venere Biomeccanica ora reperibile su YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=pAy-bJFrGxA&list=PL94D938E8A8ECF278>, ultimo accesso il 10 febbraio 2019.

delle feste, giovani attivisti e qualche curioso. Con questa *performance* il collettivo, già svincolato dall'edificio teatrale, ha tentato di uscire dalla sua naturale zona di azione per occupare le strade, e di rivelarsi al mondo per condurlo in una festa autonoma, spontanea, a basso costo (per più di diecimila persone vennero spesi cinquemila euro quando il comune aveva offerto solo lo spazio a quindicimila) come quelle auspiccate da Rousseau. Un tentativo di creare un equilibrio tra le esigenze del presente, la teologia futuristica, e i valori del passato. Si è trattato di una sorta di slancio verso un futuro più libero e creativo, uno splendido tentativo che non è andato a buon fine; dopo numerosi progetti di riqualifica lo stabile rimane ancor oggi sfitto, con la Venere ricoperta di edere e polvere tra i suoi piani.

Scenografie ed opere metalliche, con componenti di recupero, immagini forti, a volte anche cruento, commistione artistico-tecnologica e predilezione per l'espressione corporea rispetto a quella verbale, sono componenti preponderanti della spettacolarità underground free techno, sempre unite ad una lotta sociale, o meglio antisociale, ritiratasi però, in quest'epoca di repressione e mercificazione in cui si è verificata una scomparsa delle *street parades*, in quei momentanei ed utopici "paradisi" quali T.A.Z, feste e *festival*.

III.1. Il corpo mutato del Free Tekno Movement¹²

Un movimento è costituito dall'aggregazione di personalità, accumulate da una sensibilità affine, con l'intento di promuovere un visione alternativa del mondo. È mutevole e di difficile analisi, poiché fondato da singoli, caratterizzati da individualità e capacità differenti, in grado di muoversi nella medesima direzione, attirati dalla forza vettrice del manifesto. Anche i *free parties* sono un movimento ed hanno il loro elaborato teorico che ne sancisce lo spirito, ma sono sicuramente più difficilmente inquadrabili di altri movimenti poiché *underground*, ovvero nascosti nelle "viscere" della sottocultura, della notte e del *network*:

Il rave in generale costituisce un intreccio complesso e mutevole di implicazioni sociali, politiche, culturali e non solo, come spazio e tempo privilegiati della mescolanza, della trasversalità culturale, è irriducibile a qualsivoglia tentativo

¹² Per la stesura di questa parte sono stati utilizzati, oltre alle fonti citate, il la pagina web ufficiale di Joe Rush e numerosi materiali audiovisivi tra c *GOMMA, Decoder: The Italian Cyberpunk Collective*, Shake, GOMMA, *Videozine Cyberpunk I*, Shake, 1991, ALNERTO DENTICE e CESARE NOIA, *I mutoidi ci invadono*, 1991, ZIMMERFREI, *Hometown Mutation*, BoFilm, 2013, MARKUS KANTER, *Mutoid Waste Company documentary*, produzione Arena Film Academy, 1996, JOAO SARMENTO, *Apocalypse Motel: Mutoids In Berlin* 1992, performance dei Mutoid Waste Company rave di Capodanno 1992-93 con Gli Spiral Tribe, <https://www.youtube.com/watch?v=vOP5A3cYKAY> ultimo accesso il 10 febbraio 2019 ed infine il documentario di ANDREA ZAMBELLI, *Tekno, il respiro del mostro*, cit.

di indagine o analisi specialistica e allo stesso tempo la sua complessità fa sì che costituisca comunque un terreno sul quale convergono stimoli e interessi (diversi), spesso lontani fra loro, se non in conflitto¹³.

Hanno il loro apice in eventi festivi ma sono tenuti in vita tra una festa e l'altra dalla rete, dove ogni volto, ogni traccia o posizione geografica è annullata. Basati per ciò sul valore dell'invisibilità, i *rave* non posseggono fondatori o figure carismatiche al pari di Marinetti, non pubblicano i nomi degli ideatori dei vari scritti, non vi sono selezioni, mostre o tesseramenti che distinguono i veri *ravers* dai simpatizzanti, né voci più o meno autorevoli all'interno del movimento. Grazie ad internet, il mezzo di comunicazione più accessibile, il *free party* crea ed esporta i suoi valori lasciando che chiunque possa contribuire. Questo significa che spesso non si trova una data precisa, né si individua una singola personalità artefice degli scritti teorici; sono sorti nel network ed in esso ricadono, o al massimo sono controfirmati dalle tribe, e non dai singoli individui. Come fonti principali vi sono le pagine web dei vari collettivi artistici, musicali e non, come Shockraver, Lab57 e La Bolla; i *flyer*, fogli di carta distribuiti prima e durante le feste; le web radio e alcune pubblicazioni, in Italia ad opera di case editrici autonome come AgenziaX, Shake, *Rave New World*, T.A.Z di Hakim Bay, o di riviste come «Decoder» e «Torazine». Nel caso del *flyer*, ad esempio, spesso vengono indicati, nel retro, principi e finalità della festa, manifesti ideologici che ne guidano lo svolgimento. Il concetto base dei *rave* però è anarchico e libertario, e si identifica, come per i dadaisti, nell'assenza in sé di regole. 69db, *dj* degli Spiral Tribe, riferendosi all'eccesso di codificazione stilistico-ideologica che attualmente, a suo parere, ha investito i *rave*, ha espresso il suo rammarico e ricordato che «l'anarchia non ha bisogno di molte regole, forse l'unica è il bisogno di capire che non puoi avere libertà senza il rispetto»¹⁴. O ancora, un altro *dj* della scena di nome 034 ha riferito: «Io penso che l'*underground* in generale sia una cosa che non ha forma, e che non deve averla perché nel momento in cui ha forma, non è già più *underground* perché la forma gli è stata data. [...] Dove c'è staticità non c'è creatività mai. Questo credo che sia una legge assoluta»¹⁵. Tale bisogno di distruzione assoluta degli schemi e dell'ordine in direzione di un caos funzionale e “colorato”, fondato sull'esaltazione della diversità e dell'individualismo sono influenze dadaiste. Inoltre, il caos auspicato dai dadaisti e considerato da Roger Caillois come elemento distintivo della festa in grado di rigenerare l'animo umano e di creare nuovi legami sociali, è stato successivamente applicato in una modalità più rivoluzionaria nelle zone temporaneamente autonome. La T.A.Z situazionista ed anarchica, ha ispirato il movimento, definendo queste isole di libertà come «il luogo del caos e quindi come il momento in cui tutto deve

¹³ XSEPHONE, *Tecnologie tribalismo e forme metropolitane di nomadismo [...]*, cit. dal paragrafo 3.4 *Illegale e Underground*

¹⁴ TOBIA D'ONOFRIO, *Rave New World [...]*, cit., p.276.

¹⁵ *Ibidem*.

essere lecito, come sovrabbondanza, come ebbrezza, come superamento degli stati di coscienza normalmente consentiti, per trasformare finalmente il corpo da luogo di mortificazione a tempio della carne viva»¹⁶. La necessità dell'assenza di ordine ha comportato il totale rifiuto di qualsiasi legge o istituzione, per cui la scelta dell'illegalità, la quale non costituisce un obbligo, ma una direzione adottata per affrancarsi dal sistema. I *rave* si svolgono senza autorizzazioni poiché come disse Jean Duvi-gnaud, nella festa è la totale distruzione delle regole che ne determina la portata rivoluzionaria. È per questo che il *rave* ricerca non un carnevalesco rovesciamento delle leggi, ma la loro totale violazione non riconoscendole come proprie e, vedendole più connesse a necessità di mercato che sociali, tenta, almeno per una notte, di riorganizzarsi tramite un'autogestione equitaria ed utopica, una sorta di «nichilismo allegro»¹⁷, che ancora una volta, lo ricongiunge al Dada.

È da sottolineare che questa correlazione tra la visione del caos per i dadaisti e per il movimento non è aleatoria, ma si fonda sulla base comune della distruzione del linguaggio. Ripartendo dalle sperimentazioni dadaiste riguardanti la semantica, come poesie sonore, cut-up, gesto e linguaggi bestiali, non atte alla distruzione ma alla creazione libera, Hakim Bay, ha definito la «linguistica del Caos»¹⁸ riconoscendo al nichilismo dada di aver svelato «con tristezza che il linguaggio crea significato “arbitrariamente”». «La linguistica del Caos è facilmente d'accordo, ma aggiunge che il linguaggio può superare il linguaggio, che il linguaggio può creare libertà dalla tirannia semantica»¹⁹. La ripresa delle teorie dadaiste pone la disgregazione linguistica alla base di una rivoluzione tramite l'abbattimento degli schemi mentali preconfezionati ad opera del caos generatore di «evoluzione creativa»²⁰. In questo scenario dominato dal caos e dall'illegalità due sono gli scritti teorici che riassumono con semplicità la poetica del movimento: il *tekalogo* e il *Worldwilde Raver's Manifesto Project*. Il primo è un decalogo dove vi sono dieci lapidarie norme comportamentali, è presente sul sito Free Underground Tekno ed è stato riportato in un servizio da Sky tg24 il 29 settembre 2009. Ciò che più è rilevante in questo elenco è il motto finale: «U ARE THE PARTY»²¹, ovvero tu sei la festa, concetto semplice che estende le responsabilità dei partecipanti rendendoli artefici dell'evento, costruendo nello stesso tempo una comunità. Richiama certamente alla memoria Rousseau e le sue feste spontanee e non dispendiose poiché costituite dagli stessi cittadini. Si può anche individuare, in questa

¹⁶ XSEPHONE, *Tecnologie tribalismo e forme metropolitane di nomadismo [...]*, cit. dal paragrafo 4.1 *La T.A.Z. realizzata*.

¹⁷ MIRELLA GIUGGIOLI, *Il DADA(ismo) ovvero Dada non significa nulla*, Firenze, goWare, 2018, p. 55.

¹⁸ HAKIM BEY, *T.A.Z. [...]*, cit., p. 58.

¹⁹ *Ivi*, p.61.

²⁰ *Ivi*, p.60.

²¹ TOBIA D'ONOFRIO, *Rave New World [...]*, cit., p.193.

breve frase, l'idea di una teatralità allargata, raggiunta, nel tempo, tramite l'abbattimento delle barriere tra artista e spettatore, che portò a eventi "a-teatrali" come quelli del Living, di Scabia, del Théâtre du Soleil, anch'essi, accennati già da Rousseau e proseguiti dalle avanguardie.

Lo scopo della Tekno è quello di abbattere ogni muro economico, razziale, legale, culturale o spaziale al fine creare un «villaggio globale»²², opposto al fondamento della società capitalista, ovvero il nucleo familiare/sociale d'origine, e basato sull'uguaglianza, l'autogestione, la tecnologia e la ricerca di stati altri di coscienza. Un edonismo volto non ad una semplice ricerca del piacere personale, ma rispettoso dell'altro e dell'ambiente, interessato alla *trance* e, se pur non rivendicandosi politicizzato, un puro atto politico di protesta. Il manifesto del movimento, anch'esso sorto spontaneamente e spontaneamente accolto dalla comunità, recita:

Il nostro stato emotivo è l'estasi. Il nostro nutrimento l'amore. La nostra dipendenza la tecnologia. La nostra religione la musica. La nostra moneta la conoscenza. La nostra politica nessuna. La nostra società un'utopia che sappiamo non sarà mai. Potete odiarci. Potete ignorarci. Potete non capirci. Potete essere inconsapevoli della nostra esistenza. Possiamo solo sperare che non ci giudichiate, perché noi non vi giudicheremo mai. Non siamo criminali. Non siamo disillusi. Non siamo dipendenti dalla droga. Non siamo dei bambini inconsapevoli. Noi siamo un villaggio tribale, globale, di massa, che non dipende dalla legge fatta dall'uomo, dallo spazio e dal tempo stesso. Noi siamo un'unità. L'unità. Noi siamo stati plasmati dal suono. Da molto lontano, il battito smorzato, temporalesco, echeggiante, era simile a quello del cuore di una madre che tranquillizza un bambino nel suo ventre di cemento, acciaio e fili elettrici. Noi siamo stati risucchiati in quel ventre, e lì, nel suo calore, nella sua umidità e nella sua oscurità, siamo giunti ad accettare che siamo tutti uguali. Non solo per l'oscurità e per noi stessi, ma per la musica che batteva dentro di noi e passava attraverso le nostre anime: siamo tutti uguali. E attorno ai 35Hz possiamo sentire la mano di un dio sulla nostra schiena, che ci spinge avanti, ci spinge a rinforzare il nostro pensiero, il nostro corpo e il nostro spirito. Ci spinge a voltarci verso la persona vicino a noi per unire le mani e farla esaltare, condividendo la gioia incontrollabile che proviamo creando questa bolla magica che può, almeno per una notte, proteggerci dagli orrori, dalle atrocità e dall'inquinamento del mondo esterno. È in questo preciso momento, con queste prese di coscienza, che ognuno di noi è veramente nato. Continuiamo ad ammassare i nostri corpi nei locali, nei depositi e negli edifici che avete abbandonato senza alcuna ragione, e gli riportiamo vita per una notte. Una vita forte, deflagrante, pulsante, nella sua più pura, più intensa, più edonistica forma. In questi spazi improvvisati, noi cerchiamo di liberarci dal peso dell'incertezza di un futuro che voi non siete stati capaci di stabilizzare e assicurarci. Intendiamo abbandonare le nostre inibizioni e liberarci dalle manette e dalle restrizioni che avete messo su di noi per stare tranquilli. Intendiamo riscrivere il programma con cui avete cercato di indottrinarci sin dalla nostra nascita. Programma che ci dice di odiare, di giudicare, di ficcarci nella tana più vicina e pratica possibile. Programma che ci dice persino di salire le scale per voi, saltare nel cerchio, correre attraverso labirinti o dentro ruote da criceto. Programma che ci dice di cibarci dal luccicante cucchiaino d'argento col quale tentate di nutrirci, anziché lasciare che ci nutriamo da soli, con le nostre stesse e capaci mani. Programma che ci dice di chiudere le nostre menti, invece di aprirle. Fino a quando il sole sorgerà per bruciare i nostri occhi rivelando la realtà distopica del mondo che avete creato per noi, noi balleremo ferocemente con i nostri fratelli e sorelle, celebrando la nostra vita, la nostra cultura, e i valori in cui crediamo: pace, amore, libertà, tolleranza, unità, armonia, espressione, responsabilità e rispetto. Il nostro nemico l'ignoranza. La nostra arma l'informazione. Il nostro crimine violare e sfidare qualsiasi legge che voi sentite aver bisogno di utilizzare per porre fine all'atto di celebrare la nostra esistenza. Ma ricordate che mentre potete fermare un qualsiasi party, in una qualsiasi notte, in un qualsiasi città, in una qualsiasi nazione o continente di questo magnifico pianeta, non riuscirete mai a spegnere tutta la festa. Non avete accesso a quell'interruttore, non importa quello che pensate. La musica non si fermerà mai. Il battito non si eclisserà mai. La festa non finirà mai. Sono un *raver*, e questo è il mio manifesto²³.

Viene indicato già dalle prime righe che il vettore principale di tutto è la musica, perché in grado di cominciare e di indurre, tramite i suoi ritmi ripetitivi e i suoi suoni duri e convulsi, ad uno

²² VANNI SANTONI, *Muro di casse*, cit., p. 115.

²³ *Ivi*, p. 115-117.

stato di *trance* che parte dal singolo individuo, schiacciato da una società repressiva ed autoritaria, e giunge a creare una comunità, «un'unità»²⁴ “inarrestabile”. Per quanto l'invincibilità teorica del movimento si scontri con la realtà della repressione e dei mutamenti sociali, la sua longevità, ben oltre i vent'anni, testimonia la valenza espressiva e la sua capacità aggregativa. Una forma d'arte che spesso viene ricondotta, per quanto riguarda la musica elettronica, ad una forma di svago giovanile, fu ed è epicentro, insieme alla danza, di una rivoluzione artistica e politica. Le feste vengono considerate in grado di formare una nuova società, unita e compatta, di rinsaldare antichi valori e di recuperare retaggi culturali. Prova di questa capacità socializzante è il grande seguito della Tekno, il vasto numero di figure, dalle più disparate nazionalità e caratteristiche, che si radunano o cooperano intorno a questo “calderone”, in grado, tramite il passa parola, la cooperazione ed il dialogo, di dar vita ad occupazioni, eventi, *festival* di più giorni, produzioni artistiche ed addirittura villaggi²⁵.

Ernesto De Martino studiò tutti quei fenomeni magici che a fatica perdurano nel Sud, atti a esorcizzare il fardello di una magra vita, liberando dall'oppressione, almeno momentaneamente, i partecipanti e risaldandoli con un antico retaggio culturale che altrimenti andrebbe perduto. Un esempio, forse il più famoso è la taranta. Le feste illegali, in egual modo, liberano dalla monotonia, della quotidianità e dall'oppressione. Per questa somiglianza, quando la scena illegale è entrata in contatto con il meridione ha assunto uno slancio particolare che ha avuto come effetto un recupero di tradizioni quasi perdute. Il Salento, infatti, intorno al 1995 ha visto rinascere la pizzica grazie alla proliferazione di feste illegali, dai ritmi contaminati dalle sonorità giamaicane e quelle dell'hip-pop²⁶, e di eventi di musica elettronica. Prima di questo recupero la pizzica, ora fiorente e riproposta anche in altre località geografiche, era stata abbandonata e relegata a pochi anziani suonatori di provincia. Nei *rave* salentini però «spuntarono sempre più tamburelli e pizzicati in mezzo ai giocolieri e *djambè*, come a voler mettere un sigillo di indicazione geografica protetta che testimoniassse la vitalità delle antiche tradizioni di quella terra»²⁷. Tale rinascita musicale ad opera dai *rave*, nei quali nuovamente ci si è aggregati in danze estatiche, ha interessato anche la scena commerciale che ha deciso di riscoprire e recuperare, a sua volta, l'antica pratica culturale della pizzica, permettendone il diffondersi in fasce più ampie della popolazione e la conseguente “esportazione” anche al di fuori dell'area geografica d'origine. I giovani, “morsi” dal male della vita, nelle feste, come nella taranta, esplorano «un'estetica della corporeità ebbra»²⁸ e libera dai vincoli. Una tale riscoperta delle proprie origini è stata legata da

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ In particolare a Mutonia, un piccolo villaggio in Emilia-Romagna, base di una parte dei Mutoid Waste Company.

²⁶ Come sono nati da festival rock e non elettronici, in egual modo il free party accoglie svariati generi, sempre nell'ottica della non classificazione e della libertà espressiva.

²⁷ TOBIA D'ONOFRIO, *Rave New World* [...], cit., p.232.

²⁸ CLAUDIA ATTIMONELLI, *Morsi: rave e taranta, un'estetica della corporeità ebbra*, in «Palaver», n. 2, 2015, pp. 46-60, citazione a p. 47.

Gilbert Rougette, nei suoi studi sulla *trance*, ad una capacità propria della musica, la quale «fornisce all'adepto i mezzi per manifestare l'identificazione»²⁹ grazie agli stati altri di coscienza, che, malgrado l'opinione comune, non si ottengono solo tramite droghe, ma anche tramite danze e ritualità. Infatti, Ludovico Einaudi, maestro concertatore della Notte della Taranta 2010, intravede un legame ancestrale tra *rave* e pizzica che potrebbe giustificare questa rinascita ad opera degli eventi illegali: «ho visto nella Notte della Taranta l'essenza dei raduni giovanili moderni, un grande rito con decine di migliaia di persone che si abbandonano al ritmo, al canto e alla danza»³⁰. In ambito teatrale questa riscoperta di origini comuni fu ottenuta proprio grazie alla teatralità allargata, simile a quella promossa da Scabia, che corrisponde alla filosofia e allo svolgimento delle feste, le quali, oltre a contenere danze sfrenate, sono fenomeni spettacolari.

Amore, internazionalità, trasgressione, nichilismo, un atteggiamento ludico ed infantile nei confronti della vita e il desiderio di libertà sono il fulcro del manifesto *raver*, sono le basi di quell'utopia che «è un'azione di guerriglia che libera un'area, (di tempo, di terra, di immaginazione) e poi si dissolve per riformarsi in un altro dove prima che lo Stato la possa schiacciare»³¹. Non risulta difficile rivedere in questa contraddittorietà e in questi precetti una discendenza dal Dadaismo: entrambi i movimenti esaltano l'amore e rispondono all'esigenza di creare una comunità in epoche dominate dall'isolamento. L'internazionale Dada che esaltava la libertà espressiva individuale ma, al contempo, si opponeva al nazionalismo causa della Seconda Guerra Mondiale, guidò, con il suo esempio, quelle filosofie che vedono nella diversità un valore. Il movimento Free Tekno è tra queste, caratterizzato da un atteggiamento nichilista poiché, per attitudine, è votato al «nomadismo psichico, inteso come abbandono delle apparenze familiari, nazionali geografiche, di gruppo politico, di identità rigidamente intese come appartenenza esclusiva in senso ideologico, alla ricerca di nuove possibilità nella costruzione di rapporti umani e nei confronti del potere»³². «Gira e rigira la Spirale gira, mai si ferma, solo si mischia e insinua»³³. Opponendosi ad un visone dicotomica e lineare della vita, basata sul concetto di progresso e contrapposizione tra bene e male il *free tekno movement* abbandona il moralismo occidentale moderno per abbracciare ideologie e simbologie più arcaiche. La spirale, che spesso ricorre nei volantini, nei nomi delle *tribes* o nelle scenografie, rappresenta questa concezione fluida dell'esistenza umana. La sua natura circolare manifesta e protrae all'infinito il moto. È espressione di mutamento, poiché essa non ha inizio o fine, ma è puro movimento. Inoltre, come l'*ensō* giapponese, è simbolo dell'unione tra i due opposti, tra la vita e la morte, il bene e il male, indicando la

²⁹ Ivi, p.23.

³⁰ Ivi, p.234.

³¹ HAKIM BEY, *T.A.Z [...]*, cit., p.15.

³² Ivi, pp.7-8.

³³ «Round and round the Spiral spins/ Nevers tops-just mixes in...», MARK degli Spiral Tribe in TOBIA D'ONOFRIO, *Rave New World [...]*, cit., p. 268.

necessità di coesistenza perenne, data non da una lotta, ma da un'equilibrata cooperazione degli antipodi, per la sussistenza dell'universo. Essa esprime appieno l'avanguardistico bisogno di movimento della Tekno, un movimento che però non è di tipo dicotomico e atto a identificare qualitativamente l'esistenza, come quello espresso dalla società capitalistica, divisa tra luce e buio, belli e brutti, nuovo e vecchio o bene e rifiuto. È continua mutazione, è rinascita, riutilizzo. Per i *ravers* tutto ciò non rimane un processo puramente mentale, ma ne determina la configurazione. Il *rave* non ha né inizio né fine, esso termina in un luogo per risorgere in un altro, ed è dominato dalla filosofia della mutazione. L'autogestione, infatti, prevede per sua natura il riutilizzo, sotto altre vesti, di tutto ciò che il sistema vede come scarto al fine di uscire dal sistema produttivo vigente. Il DIY, *do it yourself*, ovvero la capacità di autoprodurre ogni oggetto di cui si ha necessità, viene assunto come unica vera modalità per raggiungere l'autonomia e quindi la libertà. Ad esempio, i luoghi dei *rave*, spesso capannoni in disuso, vengono riutilizzati e così "rianimati" ed epurati, scarti industriali diventano opere d'arte, camion case, lamiere, rifiuti e imballaggi assumono nuove e disparate funzioni, in maniera analoga al *ready made*, nel quale però viene sottolineato l'atto creativo manuale al contrario di Duchamp. I Mutoid Waste Company sono sicuramente dei capostipiti di questa filosofia del cambiamento, il nome stesso della compagnia e della loro base, Mutonia, ne indicano la gravidanza. Con un'estetica che potrebbe essere riassunta con il termine *cyberpunk*, anche se questi artisti rifiutano ogni tipo di etichetta, «recuperano gli scarti della società di consumo e li usano come materia prima per le loro gigantesche macchine mutanti, e per le sculture straordinarie che sono messe in scena in ambienti post apocalittici e rock n'roll, create in occupazioni, magazzini, terre desolate e *festival* mitici in tutto il mondo»³⁴. Come disse il fondatore Joe Rush, cercando di descriverne l'essenza disse: «un mutoid è come un mongoloide, uno schizofrenico, un paranoico. E il nostro modo di vivere consiste in un continuo stato di evoluzione»³⁵. Mutare per sopravvivere, per uscire dal sistema riqualificando ciò che per la società è rifiuto al fine di realizzare un'utopia, per quanto sia un ossimoro, è il fondamento dell'evoluzione *rave* o meglio, come viene chiamata in rete³⁶, la "*ravevolution*".

Anche Marinetti parlava di un'evoluzione umana, attuata tramite una meccanizzazione del corpo, in grado di aumentare le sue prestazioni. Una fusione, o quantomeno una dipendenza dalla tecnologia, sentita pure da Tzara che disse: «nessuno può scappare dalla macchina poiché solo la

³⁴ «Salvage the waste of the consumers society and use it as raw material for their giant mutant machines and spectacular sculptures which are staged in rock n'roll apocalyptic environments created in squats, warehouses, wastelands and mythical festivals around the world» <https://cargocollective.com/MutoidWasteCo/The-company> ultimo accesso il 3 febbraio 2019.

³⁵ «A mutoid is like a mongoloid, a schizoid, a paranoid. And our method of life is living in a constant state of evolution» <https://cargocollective.com/MutoidWasteCo/The-company> ultimo accesso il 3 febbraio 2019.

³⁶ HAKIM BEY, *T.A.Z* [...], cit., p. 24.

macchina ci può aiutare a fuggire dal destino»³⁷. Questa corrente di pensiero portò, con il progredire scientifico, alla *net art*, alla robotica ed alla *cyborg art*, di cui un suggestivo esempio fu fornito da Stelark. Egli, auspicando al superamento della corporeità umana, concepì l'opera *The Third Hand*, nella quale grazie ad un braccio meccanico collegato al suo corpo tramite recettori scrisse la parola: *evolution*. La Tekno dichiara apertamente la sua totale subordinazione alla tecnologia ma non seguendo una tradizione faustica, secondo l'ottica di Herminio Martins, di totale dominio sulla natura, dove l'uomo perde la sua natura sentimentale, diventando anaffettivo e dominato dal *medium*. Al contrario, guarda ad un futuro positivo dove «le feste dionisiache non saldano soltanto il legame tra uomo ed uomo, conciliano anche l'uomo con la natura»³⁸. Essendosi sviluppato nella postmodernità e nell'era postindustriale, caratterizzata dalla perdita della visione ottimistica del futuro, dalla crisi economica, dalla precarietà e dalla repressione, il movimento ha creato un immaginario post-apocalittico dal quale ripartire a creare tramite il caos. Nel cine-documentario *cyberpunk* del 2002 *Komak*, diretto da Danilo Monte e Zucco, nel quale vi è la partecipazione dei Kernel Panik, esemplifica la prospettiva Tekno in questo senso: nelle battute di chiusura emerge lo stesso augurio marinetiano di una fusione uomo-macchina, ma non con un'ottica superomistica ed alienante, bensì con l'auspicio di una connessione con l'altro e la natura:

C'è da augurarsi che saremo capaci di costruire scienze e tecnologie adeguate, per esempio modelli di computer che non si ispirino a quello del cervello del re del paradiso terrestre, del potere, della supremazia antropocentrica rispetto a tutto il resto della vita sul pianeta ma, per esempio, un computer che sia capace di essere come il cuore, [...] capace di mettere in contatto la nostra individualità, nel flusso amoroso che potrebbe collegarci con tutte le altre forme viventi sul nostro pianeta³⁹.

Il Free Tekno Movement non è orientato ad una corsa verso il futuro o a una lotta verso il passatismo. In esso convivono più atteggiamenti, e come in un gioco messo in atto da «bambini selvaggi»⁴⁰ il vecchio e il nuovo si mescolano, tribalità e tecnologia, natura ed artificio, futuro e quotidianità smettono di opporsi per coesistere armonicamente in quello che è lo stile di vita dei «*modern primitives*»⁴¹. Infatti, «il *rave* è allo stesso tempo primitivo, nel chiamare a raccolta le tribù di giovani per l'esperienza lévy-bruhliana della partecipazione mistica realizzata attraverso la cinetica e l'MDMA, e futuristico per l'impiego che fa di musica campionata e remixata digitalmente per gli

³⁷ «*Nadie se puede escapar de la máquina ya que sólo la máquina nos puede ayudar a escapar del destino*», Lettera del Ministro dell'Istruzione spagnolo contenente le linee guida per l'insegnamento artistico del 2023 che pone l'attenzione sul net art, <https://es.slideshare.net/jairoeditajhon/lineamientos-artistica-18698022> ultimo accesso il 3 ottobre 2018. Questa citazione in oltre era stata riportata dalla professoressa Miquela Forteza, durante il corso di Arti e Nuove Tecnologie tenuto presso la UIB.

³⁸ FRIEDERICH NIETZSCHE, citato in TOBIA D'ONOFRIO, *Rave New World*, cit., p. 15.

³⁹ DANILO MONTE e ZUCCO, *Komak*, con la collaborazione di Alberto Griffi, produzione polivisioni.org, 2002.

⁴⁰ HAKIM BEY, *T.A.Z [...]*, cit., p. 154.

⁴¹ TOBIA D'ONOFRIO, *Rave New World*, cit. p. 128.

effetti luci e laser, per le esposizioni multimediali»⁴². Con un occhio sull'edonistico presente ed un'aspirazione ad un futuro migliore, la Tekno:

invoca un uso della tecnologia in grado di riconnettere le persone con l'energia primordiale della madre terra. una sorta di eco-misticismo post-industriale in cui i circuiti elettronici si intersecano con i graffiti del paleolitico con un abbraccio che avrebbe dovuto far nascere una nuova coscienza nella collettività⁴³.

Quest'esistenza ossimorica del *free party* è per l'appunto influenzata dall'estetica del *cyberpunk*, nato come sottogenere letterario attorno agli anni Ottanta. Di derivazione fantascientifica, trattava temi in cui l'alta tecnologia veniva manipolata da uomini ai margini della società; con l'avvicinarsi degli anni Novanta si è trasformato in un fenomeno controculture. Sorto dalla fusione della psichedelia degli anni Sessanta con la «*cyberdelia*»⁴⁴, ovvero l'amore per la tecnica e le sue capacità libertarie, fu descritto a partire dalle teorie di Marshall McLuhan del *medium* come messaggio e del villaggio globale, dal discorso sul «Punto Omega»⁴⁵ di Pierre Teilhard De Chardin, ovvero della consumazione del processo evolutivo dell'«ultra umanità»⁴⁶, e della teoria dell'«Hackerismo sociale» di cui Hakim Bay è tra i massimi esponenti. Questo macro-contenitore culturale nel quale rientrano artisti del multimediale e del corporeo, musicisti, *hackers*, «*cyberhippie*»⁴⁷ e *raver* tenta di decodificare il presente al fine di cambiarlo in un'ottica di maggiore libertà, unendo tecnologia e lotta sociale. «L'acido (LSD) diventa silicio e bit, mantenendo invariata la sua funzione: fungere da porta verso mondi ignoti, nuovi paradigmi interpretativi del reale. La fuga come ritorno “arricchito” alla realtà è implementata da supporti»⁴⁸.

Malgrado questa futuristica attrazione per la tecnologia, vi è nel fenomeno Tekno un richiamo alla tribalità. McLuhan identificò nella società un processo di tribalizzazione promosso dai media elettrici; processo che *mutatis mutandis* si può riscontrare in modalità più marcate nei *travelers*, nei *techos* e nei *cyberpunk*. Lo studioso affermava, infatti, che:

Le nuove tecnologie elettriche stanno facendo arretrare l'uomo occidentale dall'aperto altopiano dei valori dell'alfabetizzazione fino al cuore delle tenebre tribale, all'interno di quella che Joseph Conrad ha definito la nostra africa interiore»⁴⁹.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ivi*, p. 127.

⁴⁴ MARK DERY, *Velocità di fuga: Cyberculture a fine millennio*, Milano, Feltrinelli, 1997, p.29.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ JAMES LAMARINA, *Le radici culturali del cyberpunk (parte seconda): la controultura degli anni '60*, in «brundisium.net», 4 agosto 2014, <http://www.brundisium.net/index.php/le-radici-culturali-del-cyberpunk-parte-seconda-la-controultura-degli-anni-60/> ultimo accesso il 7 febbraio 2019.

⁴⁹ MARK DERY, *Velocità di fuga [...] cit.*, p. 306.

Pur non riferendosi ai *rave*, naturalmente, lo studioso spiegò come l'affidarsi alla tecnologia possa far retrocedere l'uomo a stati tribali. Questa regressione allo stato di buon selvaggio evidenzia una speranza o un intrinseco bisogno umano di ritorno al corporeo «quando la tecnologia sarà collassata in un mucchio di rovine»⁵⁰; la totale fascinazione del *medium* convive con l'ancestrale paura del doppio, sconfitta solo tramite la corporeità e il movimento. In un mondo già apocalittico a causa delle scorrette politiche socioeconomiche, il cyberpunk ha interpretato il ventesimo secolo unendo la cibernetica e la meccanica con i ritmi tribali dell'elettronica e l'energia del rock, costruendo un'immagine a metà tra i «bambini folli *del signore delle mosche* e gli aborigeni postgalattici di *Mad Max*»⁵¹. Cyberpunk e Techos⁵², che giocano sullo stesso terreno, si mescolano e contaminano, spinti dal disgusto per ogni classificazione, sentono la necessità della messinscena del sé, espressa non solo dalla spettacolarità degli eventi come *rave* o macro-spettacoli animati da fuoco e gigantesche macchine, ma anche tramite l'abbigliamento. Un bricolage di recupero industriale, piercing, tatuaggi e rasature estreme, riprendendo ed estremizzando la rivolta dello stile intrapresa dai futuristi e dadaisti prima di loro, segna un'aspirazione estetica che unisce l'arte dell'apparire alla necessità di autoidentificazione. La moda e lo stile sono spettacolarizzazioni della propria identità, una libera espressione del sé e del gruppo di apparenza tramite modalità e simboli comuni. Anche in queste exteriorizzazioni si può rilevare una fusione tra organico ed inorganico, nelle decorazioni biomeccaniche ma soprattutto nei *tattoos*, che esprimono l'incertezza del futuro del corpo in una società informatizzata e mercificata, «una supplica silenziosa al ritorno di valori umani»⁵³.

Nel tentativo di rivincita della corporeità, o nel tentativo di sopravvivenza dell'umanità, nelle feste vengono riprese danze rituali, totem e maschere portando in scena mostri, automi ed ibridi che esorcizzano i demoni della società. Per questo motivo, per questa messinscena dei timori, delle paure e delle speranze della contemporaneità si può parlare di *rave* come evento spettacolare, e quindi anche della scenografia dei *rave*. Essendo basata sulla libera espressione, ed essendo un fenomeno di entità mondiale, non è possibile individuare uno stile unitario. Inoltre, l'analisi stilistica è resa ancor più difficile dal fatto che ad ogni individuo venga permesso di dare libero sfogo alla fantasia nelle modalità a lui più compatibili; la barriera tra attore, allestitore e pubblico viene a mancare e i ruoli si intrecciano e confondono rendendo tutti co-produttori dell'esito finale. Infine, la spontaneità dell'evento e il suo carattere di sottocultura occultano ai più tali opere d'arte, relegandole spesso nella marginalità.

⁵⁰ Ivi, p.307.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² Altro termine utilizzato per indicare gli appartenenti al movimento *free party* per distinguerli dai primi *raver* inglesi.

⁵³ MARK DERY, *Velocità di fuga [...]*, cit. p. 311.

L'arte, quella "istituzionale", quella "accademica", quella che richiama il grande pubblico, quella "commerciale" ha i suoi spazi: le gallerie, i grandi musei, le mostre in lussuosi palazzi. Luoghi dove spesso si va vestiti eleganti per farsi vedere e un po' meno per vedere quello che è esposto. Quella è arte consolidata, riconosciuta, come affermati e riconosciuti socialmente sono i suoi fruitori. Ma l'arte ha anche un parente povero e invisibile, ma non meno creativo. È l'arte dei talenti sotterranei che viene prodotta per il gusto di farla, perché se ne sente l'esigenza. Per questo tipo di arte non c'è spazio, non si riempiono le colonne dei giornali e non ha occasioni di visibilità. Ma è creatività allo stato puro, non inquinata dalle logiche di mercato e svincolata dai generi. Un caleidoscopio di idee che vivono ai margini, ai confini, che non fanno rumore e che non disturbano. Arte necessaria, perché vista dai suoi creatori come una necessità d'espressione, una librazione, un grido. I luoghi abbandonati hanno molto in comune con l'arte sotterranea, entrambi sono potenzialità inesprese e sottovalutate, vogliono vivere e tornare attive. La fabbrica ha prodotto, è stata attiva e incredibilmente vitale, finita la sua utilità è stata lasciata al tempo, abbandonata, come per affermare che se non produci non sei degno di vita. L'arte sotterranea è viva, in fermento, produce, e reclama spazio. La fabbrica ha spazio. L'arte allora si appropria proprio di quello spazio industriale che la società ha giudicato ormai inutile⁵⁴.

Spesso, come si deduce dal brano, i luoghi prediletti per i *rave* sono i fabbricati industriali, luoghi suggestivi dove natura e opere umane si mescolano a causa dell'abbandono, scenari post-apocalittici di gusto *cyberpunk* che mirano alla creazione di uno spazio altro, una realtà alternativa e temporanea. L'allestimento totale di superfici estese quanto un intero edificio industriale prevedrebbe un dispendio di risorse economiche e tecniche non indifferente, oltre ad un tempo di realizzazione molto lungo, caratteristiche di difficile attuazione per eventi si sviluppano all'ombra della legge e nell'invisibilità della notte. Oltre agli inconvenienti pratici, lo spazio non viene totalmente decorato poiché non sarebbe in linea con l'essenzialismo, la crudeltà e durezza che si vuole inscenare in tali spettacoli. Tramite la povertà della scena, i *rave* intendono differenziarsi ulteriormente dal mondo degli eventi commerciali, i quali, invece sopperiscono all'assenza di valori con allestimenti ad effetto. Per questo, nei *free parties*, si alternano immagini ibride tra il tribale, il cibernetico e il minimalista nulla, la semplice contemplazione degli effetti della fallita società industriale. L'ambiente infatti è per la maggior parte privo di elementi decorativi aggiuntivi, viene lasciato nel suo stato di abbandono facendo sì che siano il *sound system* e la luce a creare lo spazio scenico.

La musica è l'elemento preponderante dei *rave*; l'impianto audio diventa allora una scultura totemica composta da macchine, un inno alla tecnologia. È la luce, però, il maggior elemento decorativo. Che sia naturale, penetrando da finestre rotte e inferriate, o artificiale, creata da strobo, led, impianti illuminotecnici o dal fuoco di installazioni e giocolieri, la luce manipola lo spazio e dà una scomposizione ritmica del tempo. Già i futuristi perseguirono lo studio della luce e la sua capacità di modellare la scena confondendo la percezione spazio-tempo. Un esempio può essere quello di Giacomo Balla, il quale con la sua opera *Fuochi d'artificio*, nel 1917, «progettò una proiezione scenica senza precedenti, nella quale sarebbero apparsi sul palcoscenico non scenari dipinti né persone, ma

⁵⁴ TANO RIZZA, *Where is 101?* in «Girodivite», 13 settembre 2006, <http://www.girodivite.it/Where-is-101.html>, ultimo accesso il 12 febbraio 2019, l'evento descritto è un happening collettivo in una fabbrica abbandonata aperto a tutte le forme artistiche e guidato da musica elettronica ed industriale svoltosi il 7 e l'8 ottobre 2006 a Milano.

nient'altro che forme: costruzioni in legno e stoffa, a punta, a cono rovesciato, mostruosità geometriche»⁵⁵ illuminate dall'interno, attivate ritmicamente sulla base delle musiche di Igor Stravinskij e create in onore dei Balletti Russi di Sergej Djagilev. Una visione plastica della luce, collegata all'edificazione spaziale, alla musica e alla danza che oggi è alla base di molti eventi musicali.

L'interesse per il movimento e la meccanica, uniti a quello per l'assemblaggio di oggetti di scarto, il recupero e il ribaltamento di elementi della cultura *mainstream*, si esprimono in sculture statiche o mobili. Queste derivano da una visione "deviata" dalla tecnologia, dai videogiochi, della realtà virtuale e parallela, influenze evidenti nelle installazioni robotiche, nelle intelaiature di fili fluorescenti associabili ai reticolati del *cyberspace* o ad elementi che richiamano l'interfaccia grafica dei videogiochi. Altri richiami riguardano i pirati, per quel tipo di economia libera ed anarchica da essi perpetrata e presa ad esempio nei suoi scritti da Hakim Bey. Un esempio può essere la carovana dei Nostruktore:

Un collettivo internazionale di artisti, *freak* e musicisti, tutti collegati a un progetto itinerante che mescola principalmente cabaret, spettacoli circensi, musica ma anche installazioni artistiche, video, sculture e viaggi rituali. Il collettivo ha costruito il proprio palcoscenico nel 2015 installato su di un camion trasformato in una grande barca. La nave si sposta da un luogo all'altro con un programma unico di spettacoli artistici. [...] ispirati al viaggio⁵⁶.

Tribalità, nomadismo, pirateria, meccanicismo futuristico e digitalizzazione, aspetti dai caratteri oscuri, convivono con un atteggiamento ludico richiamato da immagini tratte dalle esibizioni dei circhi e dei Luna Park, storiche sedi dei *freaks*, artisti emarginati, anomali e "mutati geneticamente". I Luna Park, con le loro giostre che corrono e ruotano a velocità elevate, i giochi di specchi che deformano la realtà, i labirinti in cui perdersi e la musica diffusa elettronicamente ripetitiva, in *loop*, sono, per Claudia Attimonelli, i luoghi più prossimi ai *rave*. La studiosa ha identificato nel desiderio di «perdersi attraverso semplici attrazioni sensoriali che fanno provare il brivido di potersi smarrire per davvero in un vortice di velocità, condividendo l'ebbrezza con altre persone»⁵⁷ la motivazione che spinge a frequentare questi luoghi. Tali suggestioni furono, ancora una volta, precedentemente espresse dal Futurismo. Nel 1927 Vaccino Paladini, realizzò un film intitolato «Luna Park Traumatico», espressione del secondo futurismo di sinistra, nel quale però il rapporto macchina e uomo di-

⁵⁵ Giacomo Balla: *i bozzetti per Stravinskij in mostra alla Scala di Milano*, in «Finestre sull'Arte», 3 marzo 2017, <https://www.finestresullarte.info/flash-news/19n-bozzetti-giacomo-balla-stravinskij-mostra-alla-scala.php>, ultimo accesso il 12 novembre 2017.

⁵⁶ «An international collective of artists, freaks and musicians who are all connected with a travelling project mixing mainly: cabaret, circus shows, music but also art installation, videos, sculptures and walk-about. The collective built its own stage in 2015 based on a truck converted into a big boat. The ship moves from place to place with a unique program of artistic performances [...] inspired by the journey», http://www.nostruckture.com/intro_gb.html, ultimo accesso il 14 febbraio 2019.

⁵⁷ CLAUDIA ATTIMONELLI, *Techno. Ritmi afrofuturistici [...]*, cit., p. 151.

viene caotico ed oscuro, espressione di una sfiducia nei confronti del capitalismo che stava emergendo. Nella pellicola il protagonista è un uomo in crisi perso all'interno di un parco divertimenti inevitabilmente travolto dal fascino del luogo:

Giochi, luci, frenesia di divertimento e caos di gente liberano la sua psiche, mentre inizia un viaggio metalogico in compagnia di eroi, uomini, santi e personaggi di quadri famosi. Gli *assemblage*, risolti in chiave onirica e surreale, ripropongono la macchina; All'interno di uno scenario che non simboleggia più l'efficientismo e l'idolatria della modernità, ma ne svela il rovescio della medaglia⁵⁸.

Caos, musica, spettacolarizzazione, ibridazione, *trance*, velocità e macchinari mostruosi uniti ad un fanciullesco vitalismo sono, anche in questo caso, ciò che congiunge le avanguardie storiche al mondo *techos*, un mondo regolato dalla legge della conservazione della massa e dal caos creatore, mondo temporaneo, dominato dai contrasti in cui nulla si crea, nulla si distrugge, ma tutto si mescola e muta.

III.2. Due Gruppi esemplari: La Fura dels Baus e i Mutoid Waste Company

Se la Cybercultura⁵⁹ più *mainstream* è giunta al postumanesimo di Stelark o al «teatro della crudeltà heavy metal»⁶⁰ di Mark Poline, e il suo *Survival Research Laboratories*, nell'ambiente *underground* fatto di *squots*, centri sociali e *rave*, alcune compagnie come la Fura dels Baus e i Mutoid Waste Company, hanno unito sperimentalismo musico-stilistico, teatro di strada e meccanica in performance festive che connettono gli spettatori ad una socialità alternativa, mutata. Queste due compagnie performative condividono, oltre al chiaro interesse per il *medium* tecnologico, una visione teatrale verticale, si occupano cioè di quel «tipo di espressione performativa che coinvolge danza acrobatica, *nouveau cirque* e *free climbing*, i cui allestimenti sfruttano gli spazi verticali, come superfici architettoniche (facciate di edifici, torri, mura, ecc.) e naturali (falesie, alberi, cave, ecc.), in una sorta di innesto fra teatro *open air* e *dance verticale*». ⁶¹ Entrambe, almeno inizialmente, si sono occupate di teatro di strada, forti delle esperienze del Living, in particolare dal lato più “crudele” della compagnia americana, operandosi in spettacoli che miravano, e mirano tuttora, alla riconcettualizzazione dello spazio e del pubblico. «In una compenetrazione totale dei due aspetti variamente dosati, il cui collante sono il suono, l'immagine, il gesto, la tecnologia»⁶² hanno ridefinito gli spazi teatrali

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ *Ivi*, p. 23.

⁶⁰ *Ivi*, p. 134.

⁶¹ VERONICA ORAZI, *Verso la performance: esperienze teatrali contemporanee in Spagna*, in «Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche», XVI, 2013, pp. 51-73, p. 62.

⁶² *Ivi*, 70.

prediligendo quelli anticonvenzionali e periferici, come fabbriche abbandonate, seguendo un'ottica di decentralizzazione e si sono posti come obbiettivo la rottura della storica passività del pubblico, frantumando con la loro energia la quarta parete. Altra affinità tra i due collettivi, dovuta ad un influsso dadaista, nonché alla prossimità al *cyberpunk*, è l'utilizzo del «concetto di caos come fonte primigenia della creazione»⁶³ e l'interesse per la musica. Entrambi i gruppi infatti durante le loro *performances* utilizzano e/o uniscono musica elettronica o rock e musicalità tribali, attribuendo a questo sperimentalismo sonoro una funzione comunicativa ed aggregativa. Considerando la musica un elemento costituente dello spettacolo, e non un semplice accompagnamento sonoro, puntano ad una polisensorialità spettacolare, raggiunta appunto tramite l'utilizzo di parola, gesto, movimento e suono, in quello che viene chiamato «teatro totale». In questi spettacoli

l'attore, il *performer* supplisce con la propria arte all'essenzialità dell'allestimento, alle carenze dovute all'esiguità dei mezzi economici: canta, balla, mima per evocare ciò che non è sul palcoscenico, superando in questo modo l'essenzialità della scenografia e stimolando l'immaginazione del pubblico, arrivando ad attivare sistemi di comunicazione basati su codici nuovi, di tipo non-testuale e non-verbale⁶⁴.

Il linguaggio è perciò al centro della loro attenzione, un linguaggio, però non preconfezionato e bloccato dalle leggi della semantica, ma una tipologia che fonde corporeità e suono. Non a caso lo stile del gruppo ispanico viene denominato linguaggio furero, mentre i Mutoid hanno il loro predicatore «Hari Chromehead (meglio conosciuto come Joshua Gospel)»⁶⁵, e diffondono il loro roboante «mutant gospel»⁶⁶ con i rumori dei loro mezzi, le urla, lo stridio dell'acciaio, lo scoppiettare dei motori e i suoni dei più improbabili strumenti autoprodotti. Si può dire che Mutoid Waste Company e Fura dels Baus aggiungono all'estetica meccanica e alle inquietudini contemporanee una visione esistenziale basata sulla

auto-gestione economica, nella produzione collettiva, nell'exasperazione della spettacolarità dell'allestimento, con particolare attenzione al linguaggio del corpo e alle componenti visive, musicali e coreutiche, secondo una concezione del teatro come esperienza totale, tributaria di Artaud, del Living Theatre, ma anche di Grotowski, di Barba e degli altri innovatori del teatro contemporaneo⁶⁷.

Le *performances* dei due collettivi sono legate a doppia mandata alla festività, non solo scegliendo di svolgere gli spettacoli in ambiti festivi, o, nel caso dei Mutoid, organizzando loro stessi festival e *rave*, ma anche prendendo nelle loro esibizioni «le mosse dalla festa e dalle tradizioni popolari, trasferendo il significato e il potenziale comunicativo del rapporto popolo-festa nel rapporto

⁶³ *Ivi*, 66.

⁶⁴ *Ivi*, 53.

⁶⁵ *Mutoid in Decoder. Raccolta: Enciclopedia per l'anno duemila raccolta volumi 5-6*, Milano, Shake, 1990, p. 344-346, cit. a p. 346.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ *Ibidem*.

pubblico-artista»⁶⁸. Nell'ottica di una riproposta in chiave moderna delle tradizioni popolari, tentano di ricreare le antiche festività tramite l'utilizzo di fantocci giganti, parate, maschere, pagliacci, danze, musiche, addirittura animali mitologici come draghi e fenici e una sovrabbondanza di elementi pirotecnici, ricalibrando però, tutte queste componenti della festa popolare e tradizionale in relazione alle ansie contemporanee. La forsennata ricerca di una sollecitazione del pubblico tramite questi elementi ha lo scopo di utilizzare la drammatizzazione della festività e il carattere ludico di questa tipologia di stimolazione polisensoriale al fine di veicolare un messaggio-sociopolitico, nel caso della Fura, o fino a postulare modalità di vita alternative, come accade per i Mutoid. Riguardo a ciò, il nichilismo del gruppo britannico tende a rappresentare appunto vie esistenziali alternative, senza però vedere una vera propria risoluzione. Ciò è ben spiegato dalle parole del fondatore Joe Rusch in un'intervista per «Decoder»⁶⁹ in cui chiarì:

Noi siamo completamente coscienti di una scelta, cioè di non essere più politici. Al di fuori di questo pensiamo che il modo in cui stiamo vivendo è una chiara espressione delle nostre scelte. È veramente così, il mondo nel quale viviamo sta andando a puttane. Distruzioni, catastrofi ecc. Noi esseri umani non possiamo cambiare più niente. Così cerchiamo, per il tempo che ancora ci rimane, di divertirci il più possibile. Qualcuno ci definisce degli anarchici. Vedi, noi invece siamo dei mutanti!!⁷⁰.

Queste parole mostrano come i Mutoid «non solo hanno assorbito a fondo la modernità, ma, addirittura [...] si sentono già mutati: fisicamente, psichicamente e, di conseguenza, comportamentisticamente. Sono una tribù di creativi riciclatori, che da inutili rottami ricavano sculture gigantesche e mobili»⁷¹ dai caratteri zoomorfi, concretizzazione del sogno futurista o nefanda conseguenza della società consumistica. I membri del collettivo spagnolo, invece, si definiscono *Cyberprimitives*⁷² perché tentano «di unire ciò che c'è di più primitivo, il rituale, il sangue, mangiare la carne cruda, con l'idea cibernetica»⁷³. Questo tentativo, pianamente condiviso e perpetuato dai Mutoid, dà vita a «performance multimediali, fatte di recitazione, musica, scontro fisico e uno strano uso di macchine-mo- stri cibernetiche»⁷⁴ costruite con materiali di recupero ed intese come prolungamento, evoluzione, del corpo. Cercano, così, di conciliare il vecchio e il nuovo, il retaggio culturale con l'innovazione, l'energia umana carica di significati tribali-rituali con il panorama mediato dalla macchina, la spazzatura con il bene di produzione o l'opera d'arte. Le somiglianze tra i due collettivi sono molteplici come si

⁶⁸ VERONICA ORAZI, *Verso la performance: esperienze teatrali contemporanee in Spagna*, cit., p.58.

⁶⁹ Rivista Cyberpunk, da cui nacque la casa editrice Shake e che si occupò della diffusione in modo alternativo e libertario delle tecnologie anche tramite l'organizzazione di eventi chiamati *Media Party* nella quale esperti del settore ed artisti incontravano il pubblico ragionando su queste tematiche.

⁷⁰ *Mutoid*, cit., p. 346.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² *Cyber primitives* in *Decoder. Raccolta: Enciclopedia per l'anno duemila [...]*, cit., p. 341-343, rif. a p. 341, ultimo accesso il 14 febbraio 2019, intervista svolta in occasione di una rappresentazione all'interno di un centro sociale di Milano.

⁷³ Dal sito ufficiale della Fura dels Baus, <https://www.lafura.com/en/>. Ultimo accesso il 8 febbraio 2019.

⁷⁴ *Cyber primitives*, cit., p. 341.

è visto, ma mentre gli spagnoli ricordano molto il Living Theatre prediligendo violenza e nudità corporea per trasmettere la dicotomia e la crudeltà umana, i Mutoid e le loro opere appaiono come alieni, corpi trasformati dal ferro e dalla lamiera che ricordano, per loro stessa ammissione, lo stile del periodico «2000 AD». Rispetto alla Fura hanno un'essenza maggiormente *punk rock* e tendono a concentrarsi sulla meccanica piuttosto che sul multimediale. Inoltre, mentre la compagnia catalana con il passare del tempo ha assunto caratteristiche sempre più riconducibili al teatro in senso stretto, i secondi hanno abbandonato la dimensione prettamente teatrale non eseguendo più macro spettacoli, per occuparsi singolarmente o in gruppi ristretti di performance e scultura. Nonostante ciò «la capacità di unire e adattare carnalità e misticismo, naturalezza e artificio, maleducazione e sofisticatezza, primitivismo e tecnologia»⁷⁵ ha permesso loro di raggiungere la fama internazionale; entrambi i gruppi si sono occupati di allestire degli spettacoli per i giochi olimpici e paraolimpici e hanno partecipato ai maggiori festival teatrali e musicali, uscendo dall'*underground*, di cui erano piena espressione, per travolgere con la loro energia il mondo contro il quale si ribellavano.

⁷⁵ «La capacidad de unir y adaptar carnalidad y misticismo; naturaleza y artificio; grosería y sofisticación; primitivismo y tecnología» dal sito del collettivo Fura dels Baus <https://www.lafura.com/en/la-fura/> ultimo accesso il 12 febbraio 2019.

Capitolo IV

Esperienze a fior di pelle. Dalla *body art* alle sospensioni corporali

IV.1. La carne e il sangue della *body art*

I Mutoid, durante un incontro al Forte Prenestino di Roma, hanno affermato che: «la più grande missione che ha l'arte è quella di ispirare le persone ad essere creative»¹. L'arte, la *performance*, per quanto estrema, è pur sempre comunicazione. L'arte estrema è al confine; al confine della legalità, del gusto, della prassi; è prodotta da personaggi che vivono nella marginalità sociale e che scelgono di lavorare con il corpo e con la parte più estrema delle strutture organiche dell'uomo: la pelle. La *body art* è un'espressione artistica che sceglie di utilizzare il corpo come luogo teatrale. Nella sua forma più eversiva vede la mortificazione del derma, sottile strato che divide il mondo esterno da quello interno, come strumento per riscrivere i codici e i modelli sociali.

Nelle azioni dei performer e degli artisti della *body art* assistiamo alla messa in scena corporale di una sorta di corto circuito tra i propri difficili percorsi individuali e la crisi generale del mondo occidentale, sotto il segno di un imminente cedimento generale della cultura che si manifesta attraverso le modifiche corporali. E l'arte sceglie il corpo, un corpo usato, usurpato, abusato, mostrato, un corpo tagliato, drammatizzato, un corpo come perdita di sé.²

La pelle viene usata nella *body art* come superficie sulla quale inscrivere, dipingere, scavare la propria identità. In questo contesto Piero Manzoni ha firmato alcune schiene di donna per creare le sue *Living Sculptures*. Negli anni Settanta, interiorizzando l'esempio di questo artista, in cui vi era l'utilizzo della pelle altrui come materiale artistico, alcuni *performers* cominciarono a vedere la necessità di mettersi in gioco in prima persona, di recuperare la libertà corporea affossata dalle ipocrisie e dalle regole sociali, sentendo a fior di pelle le sensazioni fisiche e le emozioni, andando così a costituire una tipologia di spettacolarizzazione in cui essi stessi diventano opera d'arte. La pelle è stata così assunta a metafora del sé, perché, come diceva Artaud, punto di riferimento per questi artisti, «nella fase di degradazione in cui ci troviamo solo attraverso la pelle si potrà far rientrare la metafisica negli spiriti»³. Le contestazioni sociali, il rifiuto dell'oggettivazione e mercificazione artistica, assieme alla destrutturazione del concetto di arte e di artista, intrapresa già dalle avanguardie,

¹ Intervista svolta da me durante l'incontro con il collettivo in occasione della serata Kernel Panik and Mutoid Waste co. dell'11 ottobre 2017.

² MAIA GIACOBBE BORELLI, *Artaud a fior di pelle: Percorsi del corpo nella società contemporanea a confronto con l'ultima opera di Artaud*, in «Antropologia e Teatro», n 4, 2013, pp. 141-176, citazione a p.161.

³ ARTAUD in GIUSEPPE SAVOCA, *Arte estrema: dal teatro di performance degli anni Settanta alla Body Art estrema degli anni Novanta*, Roma, Castel vecchi, 1999, p. 75.

hanno portato l'arte al di fuori dell'estetica convenzionale. Così la sperimentazione artistica si è ritrovata in una dimensione più concettuale, nell'accezione di nata da un'elaborazione teorica, rispetto a un virtuosismo tecnico e per questo più legata al *bios*, all'«esperienza del tempo, dello spazio e dei materiali più che alla loro rappresentazione»⁴. Abbracciare l'evoluzione del pensiero di Artaud, attuata durante la rivoluzione teatrale degli anni Settanta, conduce i *body artists* a riconsiderare non solo il corpo, ma anche il dolore e i limiti umani, che diventano temi e strumenti della *performance*. Basandosi sulla convinzione che la «martellata di una caduta accidentale su un osso dice molto di più sulle tenebre dell'inconscio che tutte le ricerche sullo Yoga»⁵, il corpo martoriato diventa linguaggio assoluto. È in grado di travolgere con semplicità lo spettatore in una dimensione spirituale e intellettuale – se non fisica – quasi intollerabile. La crudeltà delle azioni tende a formare, tramite la trasgressione dei più primordiali codici di auto-preservazione, una rinnovata conoscenza di sé. Secondo France Borel infatti, «il corpo passa la prova della sofferenza per divenire infine lui stesso: linguaggio, scrittura leggibile segno riconoscibile, codice sociale»⁶. Inoltre, secondo Gina Pane, *performer* francese, è il dolore ciò che rende possibile il passaggio dalla rappresentazione al reale, poiché l'unico modo per reagire all'angoscia di vivere e affrontare la realtà è aprire una ferita rendendo visibile e percepibile allo spettatore l'inaccettabilità di una cultura percepita come oppressiva. A cavallo tra la fine degli anni Sessanta e gli anni Settanta, l'artista ha documentato le sue azioni mentre si feriva con lamette, saliva su scale fatte di chiodi, rotolava su vetri o si infilava, con eleganza, spine nel braccio, nel tentativo di riappropriarsi del corpo femminile «che da secoli era stato soggetto passivo della cultura artistica patriarcale»⁷. Come lei, molti altri artisti vedono il corpo e la sua agonia come puro messaggio, non più come trasmettitore di idee, ma idea stessa.

Questi artisti, con linguaggio estremo, feriscono il corpo fisico, ritenuto specchio del corpo sociale, non solo per ottenere una maggiore consapevolezza di sé, ma anche per raggiungere un cambiamento psicofisico, mutamento che sembra auspicare in molti casi un'evoluzione umana libera dagli attuali limiti. Per gli esponenti di queste forme artistiche «nel momento della trasgressione è necessario ricominciare da capo il processo di auto-scrittura corporea, trovare il modo di cancellare alcuni segni per inciderne altri. Il processo di ricostruzione fisica passa quindi per il dolore». Non è solo la sofferenza ad essere al centro della discussione, ma anche i limiti umani, fisici e sociali, in una continua lotta tra il gusto sadomasochistico e la rivoluzione. Con diverse modalità e tecniche, questa necessità di una mutazione verrà trattata da artisti come Stelark, Orland, Marina Abramovich.

⁴ *Ivi*, p. 34.

⁵ ARTAUD in MAIA GIACOBBE BORELLI, *Artaud a fior di pelle*, [...], cit., p. 167.

⁶ BOREL in MAIA GIACOBBE BORELLI, *Artaud a fior di pelle*, [...], cit., p. 165.

⁷ GIUSEPPE SAVOCA, *Arte estrema* [...], cit., p. 47.

L'inadeguatezza delle strutture umane si collega in maniera stringente con il tema tecnologico; la *technè*, infatti, può essere vista come oppressiva e disumanizzante, ma viene anche assunta come "soluzione" all'inefficienza corporea. Nel caso di Marcel·Lì Antunez Roca, fondatore della Fura Dels Baus, ad esempio, si può notare questa convinzione. Il catalano, avendo ritenuto concluso il ciclo del collettivo teatrale con *Tier Mon*, si era distaccato da esso per lavorare autonomamente. Opere come *Jone L'Hombre de carne*, un robot umanoide ricoperto di pelle di maiale in grado di interagire con il pubblico, hanno tracciato il disegno della una nuova fisicità secondo l'artista:

Il corpo ideato da Marcel·Lì Antunez Rocca non muta esclusivamente la propria soggettività, ma la pone all'interno della mutazione dell'intero ecosistema. Attraverso la tecnologia, il corpo riconosce i propri limiti, rigenera la meccanica in un'ibridazione complice frutto di una biologia che amplia la propria concezione e ridefinisce le categorie del proprio interno, consapevoli di una nuova evoluzione⁸.

La visione dell'imperfezione corporea, della sua limitatezza ed inadeguatezza era condivisa anche da Artaud, che nel teatro vedeva il compimento della guerra contro l'anatomia malata. Nel 1946 in *Le théâtre et l'anatomie* Artaud scrisse domandandosi come si potesse ancora sopportare il mefitico odore umano:

L'uomo moderno supputa e puzza perché la sua anatomia è cattiva, e il sesso mal posto in rapporto al cervello nella quadratura dei due piedi. E il teatro è questa figurina sgraziata, che accorda tronchi con reti di filo spinato e ci mantiene in stato di guerra contro l'uomo che ci costringeva. I mostri teatrali sono rivendicazioni di scheletri e d'organi che la malattia non attacca più – e che pisciano le passioni umane dagli orifizi delle narici⁹

Sulla stessa direttrice, la *body art* estrema rende la spettacolarizzazione della mortificazione corporea l'unico mezzo per il raggiungimento del sogno di un'evoluzione umana auspicato a partire dai futuristi. Se da un lato vi è la volontà di superare "l'inaccettabile" condizione umana, in molte delle *performances* permane come desiderio principale il riscatto personale o della società intera. Il tema della sofferenza come redenzione non è una novità del post-moderno, bensì un codice cristiano ben radicato nell'immaginario comune:

La figura del santo e del martire, priva di un comune senso del dolore, è rappresentata nell'arte come ebbera di una sofferenza estatica, il cui piacere, la vicinanza al divino, è direttamente proporzionale al tormento. Nella coscienza comune, forgiata dall'educazione cattolica, riemergono le figure dei santi come padroni della sofferenza inflitta/ autoinflitta¹⁰.

L'associazione tra sofferenza e livello spirituale superiore spinge gli artisti "estremi" ad appropriarsi di quest'iconografia del dolore. Nei lavori di *body artists* come Ron Athey e Franko B,

⁸ *Ivi*, p. 123.

⁹ ARTAUD in MAIA GIACOBBE BORELLI, *Artaud a fior di pelle*, [...], cit., p. 151.

¹⁰ GIUSEPPE SAVOCA, *Arte estrema* [...], cit., p. 8.

si percepisce un sostrato di immagini sacre. Il primo traspone, modernizzandole, le frecce di san Sebastiano in ganci da macellaio con cui trapassare la propria carne, il secondo volge all'ateismo gli attacchi flagellatori di san Gerolamo, estremizzandoli in veri e propri dissanguamenti¹¹.

Queste azioni diventano, grazie alla presenza del pubblico, che partecipa fisicamente ed emozionalmente alla performance, dei riti che possono oltrepassare la soglia delle blasfemie e costituirsi in vere e proprie "messe". Un caso esemplificativo può essere quello dell'artista francese Michael Journiac che nel 1969 ha impartito la comunione con delle fette di budino fatte con il suo stesso sangue. Altre volte, invece, rifacendosi a retaggi culturali più lontani, le *performances* si costituiscono in eventi Dionisiaci. Hermann Nitsch, ad esempio, nel suo *Origien miysterien Theater*, della durata di sei giorni, aveva contaminato immagini cristiane, come sanguinose crocifissioni e musiche della liturgia ostensoria, con un clima di festività, danze e sacrifici di gusto pagano, giungendo a dedicare dichiaratamente a Dioniso un'intera giornata.

Il sangue è elemento e tema centrale delle forme artistiche estreme; una volta tagliata la pelle, lacerata la carne, è il sangue a sgorgare dalle ferite, purificando con la sua potenza sacrale. Esso è sia morte che vita, è vigore e perdita, è purezza, ma allo stesso tempo insudicia. Il suo potere viene esaltato da culti assai precedenti al cattolicesimo e permane ancor'oggi nella società moderna conservando la sua natura dicotomica e la sua capacità di scioccare le persone.

Il sangue fuoriesce da corpi spesso nudi. Facendo leva sulle rivendicazioni degli anni Settanta, questo tipo di *body art* esplora una sessualità considerata scandalosa, anomala e contro natura. Rappresenta l'immaginario sessuale perverso, riprendendo pratiche e tematiche del mondo gay, come – essendo considerata, all'epoca, una categoria più a rischio – l'HIV, e sadomasochista, ponendo il pubblico di fronte ad un discorso sul corpo, sulla sua mercificazione e le costrizioni sociali, o la tossicodipendenza. D'altro canto, alcuni artisti riprendono il pensiero di Marcel Duchamp rappresentato dall'alter-ego femminile nell'opera *Rrose Sélavy*, sviluppando in modalità diametralmente opposta il discorso. Questi annullano le differenze di genere passando da un'iper-sessualizzazione ad un'androginia dovuta ad una fascinazione per il corpo generico. Lo scopo di questi artisti, influenzati dalle rivendicazioni femministe e dal panorama tecnologico, in cui non vi è genere sessuale, non è scandalizzare e scardinare le abitudini sessuali borghesi, ma quello di esaminare la corporeità in sé sovvertendo gli storici ruoli e caratteristiche attribuiti ad uno e l'altro genere.

Che si utilizzi il sangue, che si parli di sesso, che si portino alla luce i mali quotidiani solitamente sopiti dall'essere sociale o si tenti di sovvertire i canoni ed offendere la morale, la *performance art* rimane una «deviazione dell'espressione teatrale classica. Il teatro non è più rappresentazione

¹¹ *Ibidem*.

perché la vita nella sua parte più cruda e pulsante non può essere recitata, ma soltanto portata viva sotto lo sguardo del pubblico»¹².

Negli anni Ottanta a causa della diffusione del virus dell'AIDS, delle leggi di mercato e delle restrizioni legali molti artisti si sono ricollocati nell'ambito di esperienze più convenzionali o quantomeno hanno utilizzato un linguaggio più pacato. Alcuni artisti, però, sono rimasti fino ad oggi legati all'auspicio artaudiano della creazione di un «luogo primordiale in cui possa svolgersi la distruzione dell'imitazione» raggiunto tramite l'estrema sofferenza corporea. I *modern primitives* «tentano di scrivere non del corpo ma con il corpo stesso riprendendo da quei popoli che a lungo sono stati considerati selvaggi e primitivi»¹³ elevando a forma d'arte il masochismo. L'espressione fu coniata da Fakir Musafar, *performer* nativo americano noto in tutto il mondo per la ricerca e la sperimentazione personale dei rituali e delle decorazioni corporee primitive, per indicare chi,

sperimentando forme estreme di body-performance (tatuaggio e piercing estremo, sospensioni, privazione, contorsione, costrizione) accede a stati di trance tipici dei «rituali tribali», rituali cui esplicitamente ci si richiama in risposta a quello che Fakir Musafar definisce un naturale «impulso primitivo»¹⁴

Scarnificazione, piercing, sospensioni sono pratiche riconducibili al *body-play*, ovvero il gioco del corpo. Il termine vuole richiamare la macabra ironia e la giocosa irriverenza con la quale i «nuovi *Freaks*»¹⁵ intendono criticare la cultura occidentale, in particolare i canoni estetici dominanti. Cercando di riportare i riti iniziatici in una società che li ha dimenticati, pur continuando a sentirne il bisogno, Musafar si stende su letti chiodati, attacca pesi ai dilatatori dei capezzoli per scattare degli autoritratti, indossa abbigliamento in gomma e si sottopone a *elettroshock*. Saranno poi Ron Athey e Franko B a trasportare in arte le tecniche dei *modern primitives*: «Attraverso la conoscenza profonda delle proprie sensazioni comunicano con gli spettatori con azioni che vanno oltre la barriera del linguaggio, della religione e della cultura»¹⁶. Entrambi si muovono «sulla scena anticonformista di S & M, tatuaggi, droghe e hard techno»¹⁷ esprimendo le loro ossessioni, le loro pulsioni, le tematiche del mondo gay, il terrore per l'HIV e le sensazioni di costrizione causate dalle istituzioni totali, come ospedali ed orfanotrofi. Nelle loro *pièce* trattano i loro corpi come corpi di santi e martiri, trafitti e sanguinanti, che sono resi corpo mistico dall'estasi, da una coscienza altra, raggiunta tramite atroci sofferenze e macabre visioni tratte dall'immaginario dell'apocalisse di San Giovanni.

¹² Ivi, P. 74.

¹³ Ivi, p. 71.

¹⁴ NADA TRUGLIA in FRANCESO PARISI, MARIA PRIMO (a cura di), «*Il corpo delle meraviglie*», *sguardi etnografici sulla superficie del sé*, Roma, Squilibri, 2010, p.59.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ GIUSEPPE SAVOCA, *Arte estrema* [...], cit., p. 78.

¹⁷ «No-conformist scene of S&M, tattoos, drugs and hard techno» dal sito ufficiale di Franko B., http://www.franko-b.com/Personal_Political_Poetic.html ultimo accesso il 3 gennaio 2019.

Ron Athey ha ereditato dalla rigida educazione cattolica impartitagli solo un senso di martirio, la necessità di espiare la propria colpa, essere gay e malato, sopportando per ore torture auto imposte come tagli, sfregi, marchi a fuoco, sodomia e pestaggi. Ha iniziato la sua carriera in un club underground di nome *Fuck*, con esibizioni sadomasochistiche che, se pur di un valore più “leggero”, dimostrano una non «rassegnazione all’idea di uno spazio artistico e performativo separato»¹⁸. Tramite una ricerca di nuovi linguaggi (narrativa, coreografia, scenografia), si è avvicinato maggiormente al teatro usando il dolore e il sangue, come dice lui, per: «amplificare la mia storia, le istituzioni e l’ambiente in una rappresentazione perfetta dell’apocalisse»¹⁹. «Tali azioni possono essere giudicate come distruttive, perverse, violente, sciocche o estatiche, questo è il punto. Al di sotto del giudizio c’è l’essenza»²⁰.

Franco B. esordisce con sessioni intime per poi cedere alla necessità della partecipazione del pubblico. Incarna le proprie ossessioni tramite il sangue e il dolore e «presentando il suo corpo in uno stato di debolezza ha confrontato il pubblico con una rappresentazione palpabile del reale - un forte richiamo alla propria mortalità»²¹. Ha iniziato anch’esso la propria carriera nella prima metà degli anni Novanta, sui palchi dei *club underground* di Londra; si è esibito portando il tema della malattia e delle costrizioni, lanciando i propri fluidi corporali sulla gente seduto su sedie a rotelle, incidendosi sul petto parole come «*freedom*» o, come nella performance *I’m not your babe*, del 1997 svoltasi per la prima volta al Teatro di Scandicci, tagliandosi i polsi per poi lasciarsi cadere nella pozza di sangue. «Questa esibizione è un atto di purificazione, che spoglia la carne dell’identità»²² «Il sangue scorreva dalle sue vene, gocciolando sul suo corpo nudo e bianco e sul pavimento dipinto. Isolato e esposto sul palco, il suo sangue è stato offerto come riflesso della vulnerabilità della società. “Stiamo sanguinando tutti dentro” ha affermato Franco B»²³. Per richiamare l’idea di una valenza universale delle proprie sofferenze spesso utilizza l’*escamotage* di ricoprire l’intero corpo di cerone bianco o nero, diventando così un corpo generico, una sorta di maschera grazie alla quale un «corpo da narciso e chiuso in sé si apre alla collettività»²⁴. Anche nel suo operato i richiami religiosi sono molteplici,

¹⁸ GIUSEPPE SAVOCA, *Arte estrema* [...], cit., P.80.

¹⁹ GIUSEPPE SAVOCA, *Arte estrema* [...], cit., P.83.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ «Presenting his body in a failing state, the performance confronted the audience with a palpable representation of the real - a stark reminder of their own mortality» Dal sito ufficiale di Franco B., sessione Home, http://www.franco-b.com/Personal_Political_Poetic.html ultimo accesso il 3 gennaio 2019.

²² performance is an act of cleansing, stripping the flesh of identity dal sito ufficiale di Franco B, sessione *works*, http://www.franco-b.com/Im_Not_Your_Babe.html ultimo accesso il 3 gennaio 2019.

²³ «Blood flowed from his veins, dripping over his naked white body and onto the canvased floor. Isolated and exposed on stage, his blood was offered as a reflection of society’s vulnerability. ‘We are all bleeding inside’ Franco B avowed» dal sito ufficiale di Franco B., sessione Home, http://www.franco-b.com/Personal_Political_Poetic.html ultimo accesso il 3 gennaio 2019.

²⁴ CRISTINA BALDACCI, ANGELA VITESE, *Arte del corpo Dall’autoritratto alla Body Art*, Firenze, Giunti, 2012, p. 39.

come il simbolo della croce, o altre immagini sacre. Nonostante ciò egli afferma che non desidera essere «una versione povera di Gesù»²⁵ poiché non vede il sangue come simbolo di santificazione, ma come pura linfa vitale. Il suo scopo è una ricerca della bellezza, secondo i suoi canoni, al fine di rendere «soportabile l'insopportabile spingendo il pubblico a sentirsi sia colpevole che complice e portandolo di fronte alle proprie responsabilità morali»²⁶.

IV.2. In sospeso tra arte e rivoluzione

Oltre alla ricerca di immagini esteticamente attraenti ed emotivamente vivide, per Franko B, come per Ron Athey e i *modern primitives* in genere, è importante la ricerca di uno stato di *trance* sia propria, raggiunta tramite il dissanguamento, il pestaggio o il dolore, sia del pubblico. La sofferenza fisica è in questo modo portatrice di consapevolezza estatica. L'estasi, ovvero l'apice dello stato di *trance*, raggiungibile solo tramite la perdita del sé, costituisce uno degli elementi di connessione tra l'arte corporale estrema e il mondo dei *rave party*. Infatti, l'evento a-teatrale e la festa «sono entrambi luoghi dove si proclama l'assenza»²⁷. Il raggiungimento di uno stato altro di coscienza è elemento indispensabile per quegli attori sociali che risentono della mancanza di ritualità nella società postmoderna. Ecco che in ambienti come i *rave* le forme espressive dei *modern primitives* trovano un buon terreno per esprimersi. Questo anche perché, secondo Lea Vergine, gli artisti che negli anni «Novanta si occuparono delle identità mutanti, degli ibridismi, del corpo esaltato e del corpo martoriato, comunque un corpo sempre più libero, dai vincoli fisici, sessuali e razziali, reagirono tutti al megapotere delle tecnologie»²⁸. In un movimento, quello dei *free parties*, votato all'analisi del panorama tecnologico e al suo utilizzo anti-sistemico non può mancare certamente una fascinazione per le espressioni artistiche che discutono sulla libertà dell'uomo, sul suo rapporto con la tecnologia, e sulla sua fine. Un tipo di *performance* in particolare viene sovente rappresentata in *rave* ed ambienti affini, la sospensione corporale ed il facherismo. Le sospensioni corporali, considerate da alcuni come pratiche a metà tra la *body art* e il rituale mistico, derivano dal rituale di passaggio O-Kee-Pa dei nativi americani Mandan. I giovani che intendevano passare all'età adulta si privavano del sonno e del cibo per diversi giorni prima di essere trafitti sul petto con delle ossa e sospesi dal suolo. Il dolore era così

²⁵ GIUSEPPE SAVOCA, *Arte estrema [...]*, cit., p. 87.

²⁶ *Ivi*, p. 91.

²⁷ LEA VERGINE, *Body art e storie simili, Il corpo come linguaggio*, Milano, Skira, 2000, p. 271.

²⁸ *Ivi*, p. 280.

forte che causava uno stato di trance il quale connetteva il giovane al Grande Spirito. Il tutto si svolgeva sempre in presenza di danze e musica, una festa religiosa che aveva il suo apice nell'autosacrificio, nel versare il proprio sangue per la comunità e di raggiungere tramite il proprio dolore all'estasi collettiva²⁹. Negli spettacoli di sospensione

proprio come nelle tribù, il rituale di mortificazione del corpo, di superamento del dolore, permette di trovare una nuova vita. Se per le popolazioni primitive segna il passaggio dall'adolescenza all'età adulta, coloro che praticano *la body suspension* vivono questa esperienza con il passaggio da una vita di incoscienza a una più consapevole³⁰.

Stelarc è stato, insieme a Fakir Musafar, uno dei primi artisti ad utilizzare questa tipologia espressiva. Egli però non ha ricercato una ritualità, non ha esplorato né il dolore né l'estasi, ma ha tentato di dimostrare l'obsolescenza corporea. Tramite l'unione di corpo e mezzi, quali ganci e tiranti, ha inscenato il corpo post-organico, liberando l'uomo dal limite naturale della forza di gravità. Le prime sospensioni risalgono alla fine degli anni Settanta e per tutti gli anni Ottanta si sono susseguite in ambienti interni, come gallerie, ed esterni, come spiagge o strade. Il lavoro dell'artista, basandosi «sul confronto tra possibilità del corpo e gli impedimenti della natura»³¹ però, manca della necessità del pubblico. Questo ripiegamento nella sfera personale, in cui l'artista non ricerca l'attivazione del pubblico, ma indaga l'intima relazione tra il proprio corpo obsoleto e l'ambiente, colloca Stelarc all'interno del discorso evoluzionistico delle identità mutanti, dove il corpo «non [è] più connesso alle forze gravitazionali ma, alla quantità di *input*»³².

Questa accettazione totale del *medium* tecnologico è diametralmente opposta alla dicotomia vissuta dai *modern primitives* che non cercano soltanto uno stato altro di coscienza, singola o collettiva, ma tentano, in primo luogo, attraverso il dolore, di realizzare la riaffermazione della corporeità sulla tecnologia. Estremizzando ancor più il linguaggio di Stelarc e riponendo il *focus* sul dolore ed il suo potere catartico, sono sorti gruppi performativi come i Freaks Bloody Tricks e gli FBS-Bloody Cirkus, che si sono mossi nell'ambiente *underground*. Entrambi i gruppi hanno sviluppato il loro *background* nell'ambiente *rave party*. Alessandro Kola, ad esempio, è il fondatore del gruppo Freaks Bloody Tricks e il cofondatore del collettivo Kernel Panik; allo stesso modo anche gli FBS-Bloody Cirkus sono assidui frequentatori della scena *underground*, sia come *performers* che come *raver*. La compenetrazione delle due sfere, quella festivo-musicale e quella artistica, fa sì che vi sia una fusione tra arte e vita. Gli ideali del movimento *rave* non sono solo citati, essi sono completamente assimilati, cosicché, malgrado con il tempo si avverta sempre maggior disillusione per il futuro della scena, la

²⁹ STEFANO MOSCARDINI, *Suspension of Disbelief*, e-book auto-pubblicato, 2013, pp. 17-23.

³⁰ GAIA PASSERINI, Body suspension, Arte Meditazione Follia?, in «Corriere della Sera», 23 luglio 2012 on line <https://27esimaora.corriere.it/articolo/body-suspensionarte-meditazione-follia/> ultimo accesso il 3 gennaio 2019.

³¹ GIUSEPPE SAVOCA, *Arte estrema* [...], cit., p. 114.

³² *Ivi*, p. 116.

produzione artistica e lo spirito rivoltoso lavorino sinergicamente al cambiamento. In un volantino firmato Freaks Bloody Tricks intitolato *Dove è andata tutta la rivoluzione*³³, i *performers* hanno affermato che il loro è un collettivo artistico votato alla libertà e al sabotaggio dei presupposti culturali della società di massa, che intendevano attuare ciò trasformando sé stessi in freaks, mostri e devianti mentali, esplorando le possibilità del corpo e il campo di azione del dolore e del piacere per proseguire con la unica tipologia d'azione che, per attitudine, sembrava a loro congeniale: la rivoluzione. Fabio Cappa dei FBS-BloodyCirkus identifica, invece, «negli istinti primordiali che ci bussano nella testa»³⁴ e nella comunanza di finalità, il legame tra *rave* e *performances*; entrambe infatti devono «denunciare, far divertire e far sentire vivi»³⁵. La mutazione, lo spirito sovversivo, il rifiuto per ogni classificazione, l'interesse per l'amore e l'estasi sono ciò che, insieme ad un immaginario punk, fanno scaturire il sodalizio tra la *rave culture* e questa pratica di mortificazione corporea in cui ganci e aghi traforano la pelle. Il protagonismo del corpo sofferente, sanguinante, dissacrante e dissacrato di Franko B e Ron Athey è stato assunto ad esempio da questi *performers*. «Utilizzando un'iconografia estrema basata sul dolore, sul sangue sulla violenza e sul martirio cercano di colpire i simboli inconsci dell'immaginario comune legati al dolore, al sesso e alla morte»³⁶. Considerando che, secondo Sigmund Freud, «la pelle è superficie d'iscrizione di senso»³⁷, la sua perforazione da parte a parte è sia un atto solipsista che comunicativo, una rivendicazione del sé, ed una sua elevazione. L'artista stesso trae beneficio da tale atto, che sovente viene descritto come intimo; un momento di personale elevazione. Il corpo svincolato, come per Stelarc, dalle leggi di gravità, supera i suoi limiti «raggiungendo una coscienza più profonda»³⁸ attraverso uno stato di *trance*, non dato da particolari forme meditative, ma semplicemente dal dolore. Daniele Greco, a dimostrazione di ciò, durante una sospensione, documentata nel film *Sospesi* di Simone Bardi, sembra perdere coscienza; soccorso dai compagni, si rivela essere in uno stato che, a suo dire, è di estasi meditativa. Come lui molti *performer* parlano della scomparsa del dolore fisico e dell'inizio di un viaggio spirituale, portatore di gioia, amore, conoscenza e piacere. Si tratta comunque di atti performativi, inscenati per il pubblico e nutriti dall'energia scaturita dal dialogo con esso, vividi sulla pelle di artisti e spettatori perché reali. Ciò fa sì che vengano valicati i confini tra arte e vita. Gli spettatori subiscono la dicotomia tra dolore e piacere voyeuristico e vengono lasciati liberi di reagire ed interpretare in un totale rispetto dell'individualità personale. Cristiana dei Freaks Bloody Tricks ha affermato: «Siamo molto diversi, individualisti fino alla morte:

³³ «Where have all the revolution gone?» dal volantino scritto per una performance dei Freaks Bloody Tricks in un rave

³⁴ Da un'intervista da me condotta al collettivo artistico FBS-BloodyCirkus durante il festival Tekart 2018

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Da un volantino dei Freaks Bloody Tricks per una performance svoltasi a Napoli e datata 22/11/2005

³⁷ FRANCESCA ROMANA LENZI, *Sospensarsi. Corpo, dolore, identità e riti nella società postmoderna* in Archivio Antropologico del Mediterraneo, vol. XVIII, n. 17(2), 2015, pp. 1-12, citazione a p. 1.

³⁸ Dall'articolo *Dolore e piacere, la mia carne è il nostro campo di battaglia*, presente nell'archivio personale di Alessandro Kola.

quello che diamo in uno spettacolo non credo sia un messaggio, ma piuttosto uno stimolo, una specie di frastuono, in cui ciascuno vede quello che vuole vedere o, semplicemente, niente»³⁹. Malgrado entrambi i gruppi performativi siano persuasi che l'arte sia pura libertà, che sia «qualcosa che ti lascia in dubbio, ti fa mettere in discussione e ti guida verso una nuova risposta o conferma vecchie certezze»⁴⁰, in questo contesto si differenziano. I Freak Bloody Tricks vedono i loro giochini sanguinolenti, traduzione letterale del loro nome, come una pratica di «riappropriamento dell'Io e dell'identità violata»⁴¹, in una società che nega il dolore, la malattia e la diversità, un esercizio di alterità, compiuto con irriverenza, da chi ha una visione nihilista dell'esistenza, da chi è al *limen* della società, non per punizione ma per scelta, con la forza tipica dell'estremità. In un volantino, datato 22 gennaio 2015, ragionando sul corpo come spazio scenico, questi artisti, hanno asserito:

Parto asettico e privo di dolore e sangue. Corpo ridotto a contenitore insensibile della divinità. Involucro perfettamente lisci, apparentemente immuni allo scorrere degli anni, che pretendono di dettare le regole del gioco. Le deformità, le anomalie devono essere nascoste, segno di diversità. La superficie di un idolo deve essere regolare, ma le crepe nere si insinuano nel corpo e da questi liquidi fuoriescono pulsanti di energia. Gli aborti di questo sistema non sono morti, ma libere scelte di devianza dal codice del perfetto dove non si può sbagliare. Queste nere azioni insegnano⁴².

Affermando di vedere «il corpo come un campo di battaglia»⁴³ hanno fatto propria la crudeltà artaudiana scarnificando la scena e spagliando il loro principale spazio teatrale, il corpo. Presentandolo nudo, privo di orpelli, svestito da accessori, che distraggono e rendono maggiormente difficoltoso il recupero dello stato primordiale, gli artisti hanno utilizzato sangue, ganci e strumenti rituali come «pratiche dal ritrovamento del nostro corpo che oggi ci è stato tolto del tutto, salvo che sul piano estetico, in una plastificazione intoccabile. La sospensione è contraria all'estetico, anzi è macellaia, volutamente grezza, totale per il corpo»⁴⁴. Malgrado abbiano sempre cercato di mantenere una certa durezza nella presentazione delle immagini, per quanto riguarda la scenografia e l'utilizzo dell'impianto illuminotecnico, hanno sempre cercato di sfruttare a pieno e dialogare con l'ambiente circostante, in quell'ottica di riutilizzo creativo e di perenne mutamento che è stata nel tempo assunta dai vari soggetti attivi intorno alla *rave culture*. Alessandro Kola, durante uno spettacolo allestito per l'EuroComix di Lucca nel 2004, dopo essersi soppeso, «perforato i genitali e aver eseguito un *cutting* dell'addome si è fatto trascinare tra la folla tirato da dei ganci sui fianchi»⁴⁵. Lo spettacolo è stato

³⁹ Fabio Cappa in *SIMONE BARDI, Sospesi*, produzione Tokay Image in uscita nel 2019.

⁴⁰ Dall'intervista svolta agli FBS-Bloody Cirkus svolta durante il Tekart 2017

⁴¹ Dall'intervista svolta durante la serata Kernel Panik, Mutoid Waste Co. Al Forte Pretestino del 17 Novembre 2017

⁴² Volantino per un evento svolto a Napoli, 22 gennaio 2005.

⁴³ Dall'articolo *Dolore e piacere, la mia carne è il nostro campo di battaglia*, presente nell'archivio personale di Alessandro Kola.

⁴⁴ RUDY in *FRANCESCA ROMANA LENZI, Suspendersi. Corpo, dolore, identità e riti nella società postmoderna*, cit., p. 6.

⁴⁵ Dall'articolo di CRISTINA PANE, *Arriva Eurocomix e Lucca trema*, parte dell'archivio privato di Alessandro Kola.

sospeso e gli artisti querelati. La violenza dell'immaginario dei Freaks Bloody Tricks li ha portati non solo ad esporre il corpo al dolore, ma anche a mortificarlo nelle zone considerate più intime e scandalose. Ciò, da un lato deriva dalla una tradizione dei popoli primitivi di proteggere gli orifizi con decorazioni corporali considerandoli «l'interfaccia tra l'uomo e il mondo»⁴⁶. Dall'altro lato, invece, la sofferenza delle zone per così dire tabù pone in evidenza un discorso sulla sessualità, intesa come atto di amore, mero rapporto sessuale, ma anche come identità di genere. È un tentativo estremo di scardinamento dei normali ruoli sociali sia maschili che femminili. Gli FBS-BloodyCirkus invece, presentano alcune differenze stilistiche ed ideologiche. Le loro *performance* non sono un inno alla diversità, ma una dimostrazione tangibile dell'oppressione causata dai tempi moderni, dalla tecnologia e delle ingiustizie sociali.

l'acciaio che si conficca nella carne non è nient'altro che la rappresentazione degli strumenti e delle macchine a cui ogni giorno siamo legati, dai quali non riusciamo a separarci e per i quali moriamo: quei ganci, quei bisturi che sapientemente incidono la carne sono semplicemente le parole e i gesti a cui ogni giorno veniamo sottoposti⁴⁷.

Il corpo dell'artista, mortificato e sospeso, viene donato al pubblico perché possa comprendere la propria realtà quotidiana; diventa oggetto «sacrificale»⁴⁸ tramite la passione della carne e viene offerto a chi «osserva sotto forma di amore ed unione diventando così messaggio e dono»⁴⁹. Questa visione salvifica della sofferenza, e l'idea che da essa si possa raggiungere la gioia e la grazia fa sì che vi siano dei richiami alla religione. Angeli, croci e vescovi invadono la scena. Come per Franko B e Ron Athey, si percepisce il peso dell'eredità della vocazione al martirio dell'educazione cattolica. Perseguendo l'amore, gli artisti si svincolano dalle costrizioni religioso-politiche oltraggiandole, come nello spettacolo *Cochaplague*, per l'Etnofilmfest 2018, dove un ecclesiaste, interpretato da Ezio Pertugio, viene appeso a testa in giù. Ogni spettacolo ha un tema diverso in cui «bisturi, fili di Kirschner, sparanti, suture, fuoco, vetri»⁵⁰ fanno di volta in volta portatori di significati differenti. La rinascita o la resurrezione nel nome del dolore è comunque un tema ricorrente, utilizzato, ad esempio, per lo spettacolo del Tekart 2018 all'ex Officina Tsunami, in cui alla morte di Daniele Greco, a causa dei mali sociali, segue la rinascita di Fabio Cappa attraverso l'accettazione del dolore, della morte e della vita per mezzo della mortificazione corporale. Secondo quest'ultimo le sospensioni riescono a dimostrare che, con la propria pelle, con il proprio corpo e la propria mente, si può «tirarsi su»⁵¹ fisicamente e spiritualmente. Un'elevazione data soprattutto dalla sconfitta della paura del dolore,

⁴⁶ MAIA GIACOBBE BORELLI, Artaud a fior di pelle, [...], cit., p. 150.

⁴⁷ FABIO CAPPÀ nell'intervista ai FBS-Bloody Cirkus svolta durante il Tekart 2017.

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ FABIO CAPPÀ nel documentario in *Sospesi*, regia di Siamone bardi, cit.

maggior artefice delle limitazioni che l'uomo si pone. Infatti, se il dolore sembra quasi svanire durante la *performance*, è la paura che esso suscita a rendere difficile anche solo assistere a tali pratiche.

Anche per gli FBS-Bloody Cirkus, dunque, il corpo rimane il protagonista della scena, unico mezzo di riscatto che l'uomo possiede da sempre. La sua nudità, però, non viene vista come necessaria. In ogni spettacolo il collettivo cerca di dare una sfumatura diversa, di suggerire un'immagine differente; per questo motivo si predilige l'utilizzo di vestiti di scena in grado di trasmettere più chiaramente idee ed emozioni rispetto alla nudità. Per la stessa ragione vengono utilizzati oggetti di scena, pur rimanendo il *decor* sempre limitato e scarno, costruiti da loro rigorosamente con materiale di seconda mano, richiamando concettualmente e stilisticamente il cyberpunk. I loro spettacoli sono maggiormente riconducibili ad esperienze teatrali in senso stretto sia per l'utilizzo di costumi di scena che per la strutturazione dello stesso spettacolo. Ritenendo una necessità primaria le commistioni tra le diverse forme espressive, per il rinvigorismento della creatività e della forza comunicativa delle *performances*, sono aperti a collaborazioni. Non avvalendosi solo di sospensioni, il gruppo performativo utilizza musica, giocoleria e *visual* in una «miscela metropolitana che sviscera nell'underground [...]: djset, vjset, fachirismo e body art sono perfettamente armonizzate in un mix che dà vita ad un live unico [...] creando [...] performance oniriche»⁵².

Attualmente la collaborazione con Miriam, Arianna e Lucia aggiunge l'elemento fuoco allo spettacolo. Le ragazze si occupano di *fire show* e dell'allestimento scenografico per quanto concerne strutture infuocate. Anche loro sottopongono la loro carne ad angherie, ad esempio versandosi addosso cera bollente, unendo il rosso del fuoco al rosso del sangue: «il fuoco e il sangue sono due elementi molto simili tra loro. Nell'esoterismo il fuoco è un elemento primitivo dinamico, in quanto genera trasformazioni. In particolare, tende a purificare tutte le cose, elevandole ad un livello di perfezione maggiore»⁵³. Entrambi sono simboli di sacrificio e morte, ma allo stesso tempo rappresentano la vita, sono elementi in perenne trasformazione in grado di mutare la realtà circostante. Gli FBS-Bloody Cirkus hanno deciso di utilizzare questo elemento perché pervasi della coesistenza di queste due componenti in ogni essere umano e quindi, del loro potere evocativo. Per sottolineare la dicotomia umana nelle *performances* si tende ad utilizzare contrasti cromatici tra il rosso, il nero e il bianco. Nella struttura scenica, invece, si cerca di proporre una certa simmetria, perché essa richiama la perfezione e va a mitigare il caos presente nell'animo umano; a livello di immagini, inoltre, risulta maggiormente familiare, confortante, aiutando a tollerare la visione di tali torture corporee. In aggiunta, essendo maggiormente comprensibile a livello visivo, rende più immediata la lettura trasmettendo così più facilmente "l'umore" della *performance*. Malgrado queste differenze i Freaks Bloody Tricks

⁵² FABIO CAPPA nell'intervista svoltasi al Tekart 2017.

⁵³ *Ibidem*.

e i FBS-Bloody Cirkus provengono dalla stessa visione neoprimitivista e condividono la speranza di una rivendicazione corporale sul panorama tecnologico; allo stesso modo però, il *medium* tecnologico rimane fondamentale e non esaurisce il suo fascino. Se da un lato il sangue rappresenta quanto di più carnale ed umano ci possa essere, dall'altro permane una continua ricerca di innovazione tecnologica sia per i «materiali e strumentazioni all'avanguardia, se si parla di modelli di aghi o di ganci tipi di carrucole o moschettoni o rig (i punti di ancoraggio per fissare le corde dei ganci)», sia per la ricerca multimediale, elemento fondamentale nella *body art*. Infatti, le *performances* si svolgono dal vivo, sono uniche ed irripetibili e solo tramite specifici supporti tecnologici si possono prendere tali esperienze per riportarle in contesti differenti e ricreare qualche cosa di nuovo:

Estremo, sfrontato esibizionista, nomade a volte gotico, il corpo dell'artista riflette oggi, ancora una volta come sempre, la condizione in cui viviamo tutti quantomeno nei paesi industrializzati: lo stato di persone "Always on", che si destreggiano tra il desiderio di rimanere connesse e quello di sfuggire al controllo, sempre alle prese con un contesto tecnologico inedito fluttuanti tra la regressione all'infanzia e la ricerca di una dimensione spirituale⁵⁴.

Proponendo un ritorno alla mistica contro e tramite la tecnologia, questi performer, come gli attori del panorama *free tekno underground*, sono creature così «allogene, transfughe dalle regole ... virtuosi dello squilibrio, avidi di ogni sorta di piaga» da considerarsi come mistici perché si distruggono per ritrovarsi. Diventano folla fabbricandosi nuovi corpi e nuovi volti, perpetuano le torture dei santi su di essi e vivono esperienze fisiche che sono «sorgenti di liquidi, di sangue, di umori in cui l'anima cannibalizza il corpo, lo aspira, lo ingurgita, si sazia di lui» perché «nulla è più fisico della pratica mistica»⁵⁵.

⁵⁴ CRISTINA BALDACCI, ANGELA VITESE *Arte del corpo. [...]*, cit., p. 47.

⁵⁵ LEA VERGINE, *Body art e storie simili [...]*, cit., p. 290.

Appendice iconografica

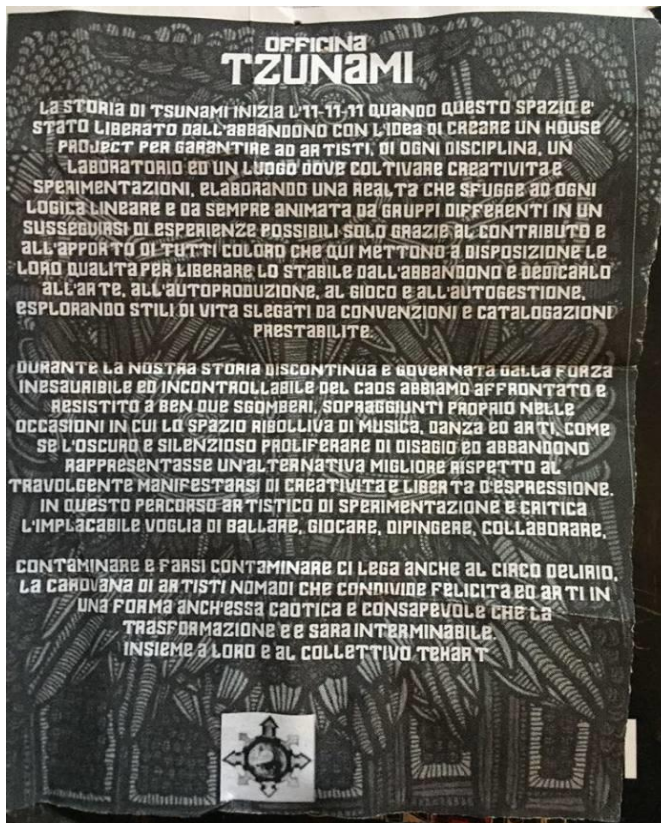


Foto 1. Locandina dell'evento Tekart, 2019, foto scattata da me.



Foto 2. Manifesto della Venere Biomeccanica in «Mo-stro» n. 12, 2013.



Foto 3. Flyer della Sound Conspiracy formatasi alla Fintek nel 1998, fonte TOBIA D'ONOFRIO, Rave new world, cit., p. 156.

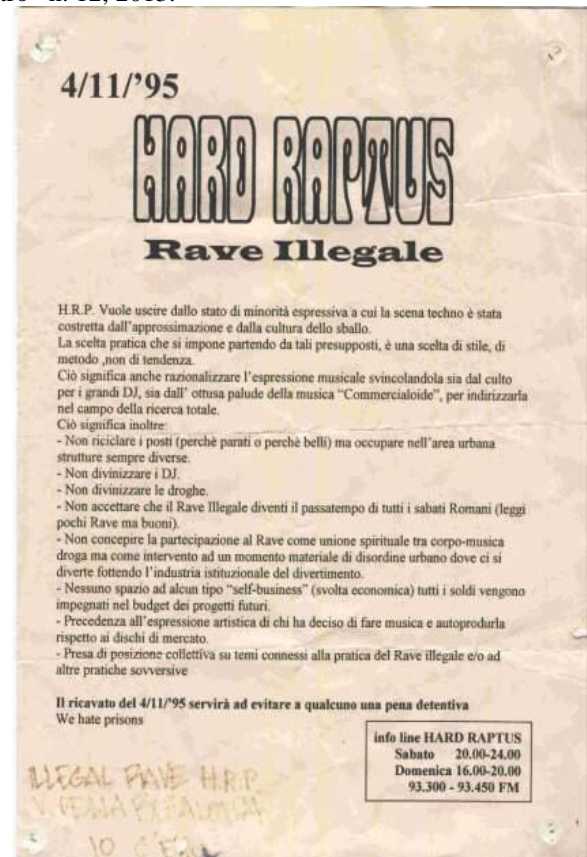


Foto 4. Flyer della festa di fine anno degli Hard Raptus citato in ALESSANDRO KOLA, Kernel Panik [...], cit., pp. 26, 27; immagine reperita da Pinterest https://www.pinterest.it/blob_of_rogmogg/tekno-flyers/?lp=true, visionato il 6 febbraio 2019.

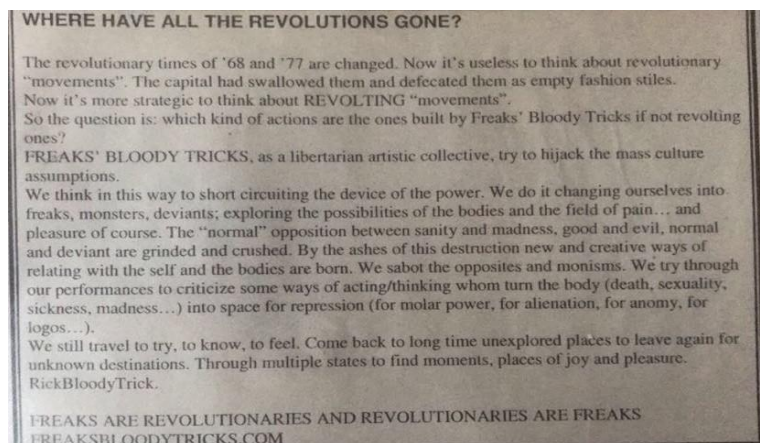


Foto 4. Volantino per uno spettacolo dei Freaks Bloody Tricks fornitomi da Alessandro Kola



Foto 5. La Venere Biomeccanica, fotogramma del video del collettivo Iperurario riguardante la 72 ore di Firenze, 24 aprile 2003, <https://www.youtube.com/watch?v=LMr0xCW70OI.ultimo>, ultimo accesso 3 febbraio 2019.



Foto 6. Reclaim the Streets, M41 Party, 13 July 1996, trampoliere nasconde i membri del gruppo Drillingholes intenti a violare il pavimento stradale per piantare alberi, NIK COBBING, Reclaim The Streets! From Local to Global Party Protest in «Third text critical respitives on contemporary art and culture» <http://www.thirdtext.org/reclaim-the-streets>, ultimo accesso 3 febbraio 2019.



laliberte'

Foto 7. Scenografia e gioco di luci e fuoco del rave per i vent'anni dei Kernel Panik, dalla pagina ufficiale della fotografa La Libertè https://martyeris43.wixsite.com/lalibertephoto/blank-q17v5?fbclid=IwAR3iB4ALBXi8C-ECpI_JAIG0ewwiypOPbLgE9UW_CdXeadPmMlvH5IRfQoE, ultimo accesso 3 febbraio 2019.



Foto 8. L'installazione Teatrino Robotico, un piccolo teatrino fatto di oggetti di recupero inserito in una grande tenda da circo-donna robotica. Rave per il ventesimo anniversario dei Kernel Panik, 6 ottobre 2018, foto scattata da me.

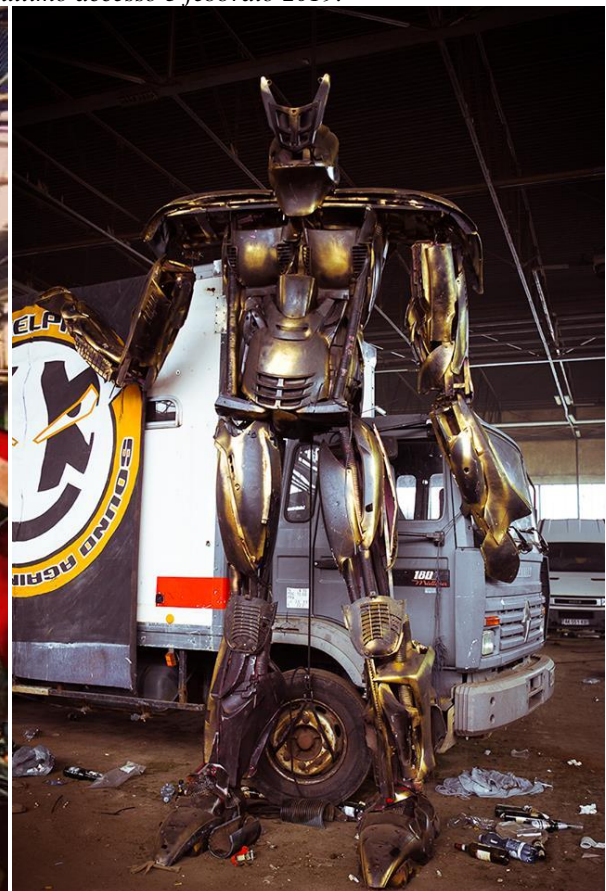


Foto 9. Installazione composta da pezzi di recupero dei Kernel Panik, 6 ottobre 2018, foto scattata da me.



Foto 10. Scenografia per il Capodanno 93/94 Spiral Tribe e Mutoid al Thachels di Berlino, dal sito ufficiale di Joe Rus, <http://joe-rush.com/Mutoid-Waste-Co>, ultimo accesso 3 febbraio 2019.



Foto 11. Particolare della performance dei Mutoid Waste Company con gli Spiral Tribe al rave di fine anno 92-93 al Thachels di Berlino, dal sito ufficiale di Joe Rush, cit.



Foto 12. Niky Rodgeron durante la sua performance La fenice, svoltasi al rave per i 20 anni dei Kernel Panik, 6 ottobre 2018, dalla pagina ufficiale della fotografa La Libertè, cit. ultimo accesso 3 febbraio 2019.



Foto 13. La Fura del Baus in Su/o/Suz, il sangue ricopre il corpo nudo degli attori dal sito ufficiale della Fura dels Baus <https://www.lafura.com>, ultimo accesso 3 febbraio 2019.



Foto 14. Corpi appesi e sofferenti per le costrizioni in Tier Nom della Fura del Baus, dal sito ufficiale della Fura dels Baus, cit.



Foto 15. La Fura dels Baus in Su/o/Suz suona tamburi tradizionali dal sito ufficiale della compagnia, cit.



Foto 16. Performance della Fura dels Baus al festival del Monegros del 2013, fotogramma dell'aftershow dalla pagina youtube ufficiale della Fura dels Baus. <https://www.youtube.com/watch?v=7IZyfb0D-jo>, ultimo accesso 3 febbraio 2019.



Foto 17. La Furamòbil, macchinario performativo della Fura, analogia dell'organismo umano poiché per potersi muovere deve dialogare con l'ambiente e richiede la partecipazione del pubblico, dal sito ufficiale della Fura, cit.



Foto 18. Accampamento Mutoid nel 1985 primo festival di Glastonbury, indetto dai Mutoid in risposta alla repressione e smatellamento da parte delle forze dell'ordine del Peace Convoy, dal sito ufficiale dei Mutoid <https://cargocollective.com/MutoidWasteCo>, ultimo accesso 3 febbraio 2019.



Foto 19. Tankhenge, una moderna Stonehenge creata dai Mutoid nell'inverno del 1990 con carri armati sovietici e pezzi del muro di Berlino, dalla pagina ufficiale dei Mutoid, cit.



Foto 20. Festival di Sant'Arcangelo, marionetta meccanica, particolare dello spettacolo del 1991 dei Mutoid Waste Company. Fermo immagine del video di ULI HAPPE, Declassified [...], cit.

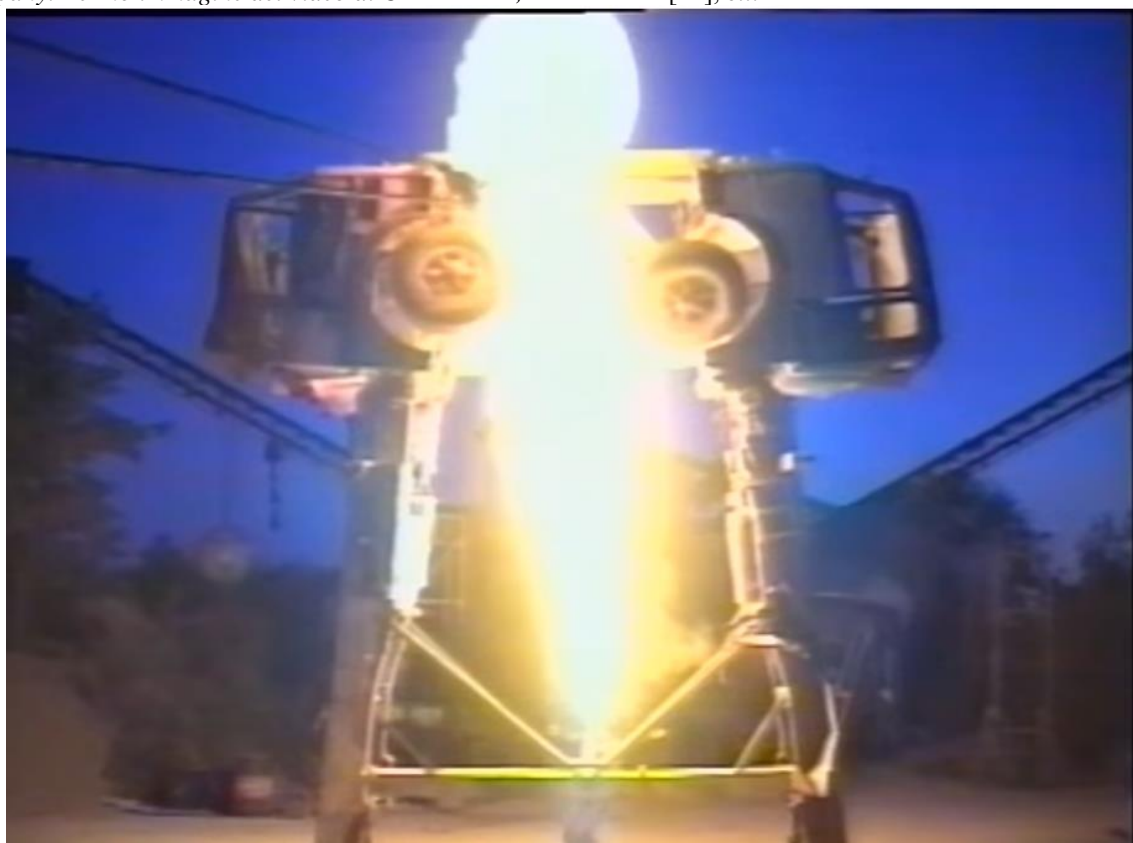


Foto 21. Particolare dallo spettacolo di Sant'Arcangelo del 1992. Fermo immagine del video di ULI HAPPE, Declassified [...], cit.



Foto 22. Festival di Edimburgo, 1985, ANDREZEJ LIGUZ in More Images andrezej Liguz <https://moreimages.net/m-o-r-e/mutoid-waste-co-uk-01/>, ultimo accesso 3 febbraio 2019.



Foto 23. Performance di Doghead con la sua "creatura" Dizzy Foto di Piero Marsilli Libelli in La Notte Bianca di Sestola con le installazioni giganti ispirate a "Mad Max" In «ModenaToday», 14 luglio 2018, <http://www.modena-today.it/eventi/notte-bianca-sestola-mad-max-14-luglio-2018.html>, ultimo accesso 3 febbraio 2019.



Foto 24. Parata del festival di Sant'Arcangelo 1991, TOBIA D'ONOFRIO, Rave New World, cit., p.



Foto 25. Rustang Shally, macchina-opera dei mutoid usata nello spettacolo A kiss on the apocalypse, riadattato anche per i giochi paraolimpici del 2012, dal sito ufficiale di Joe Rush cit.



Foto 26. Arcadia, installazione dei Mutoid, Glastonbury Festival 2016, foto tratta da Glastonbury 2016: Meet the creators of Arcadia as they prepare to bring mayhem to Worthy Farm in «Independent» <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/features/glastonbury-2016-arcadia-interview-metamorphosis-meet-the-team-creators-worthy-farm-festival-a7079956.html>, ultimo accesso 3 febbraio 2019.



Foto 27. Stelarc in sospensione con il suo braccio meccanico nella performance Last Suspension dal sito ufficiale di Stelarc <http://stelarc.org/projects.php>, ultimo accesso 3 febbraio 2019.

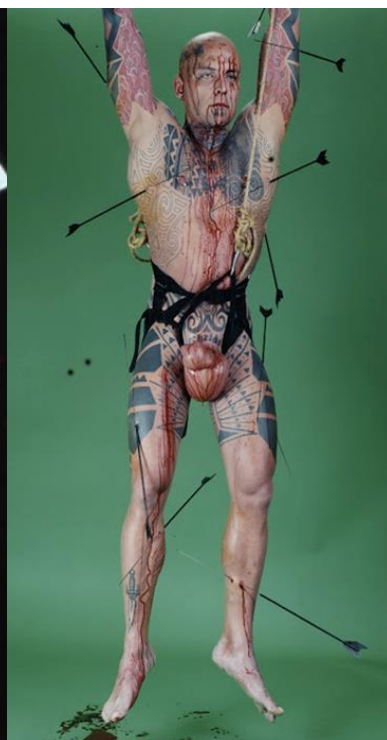


Foto 28. Snt/Sebastian/50, 2011, foto di Catherine Opie dal blog di Ron Athey Ron Athey News <http://ronatheynews.blogspot.com/2011/07/ron-athey-at-borderline-bienalle.html>, ultimo accesso 3 febbraio 2019



Foto 29. Franko B. durante la performance I'm not your babe, presentata al teatro Scandicci nel 1997, dal sito ufficiale di Franko B. <http://www.franko-b.com/home.html>, ultimo accesso 3 febbraio 2019.



Foto 30. Performance dei Freak Bloody Triks, In sospeso, Bologna, 2005, dal Myspace del collettivo <https://myspace.com/freaksbloodytricks>, ultimo accesso 3 febbraio 2019.

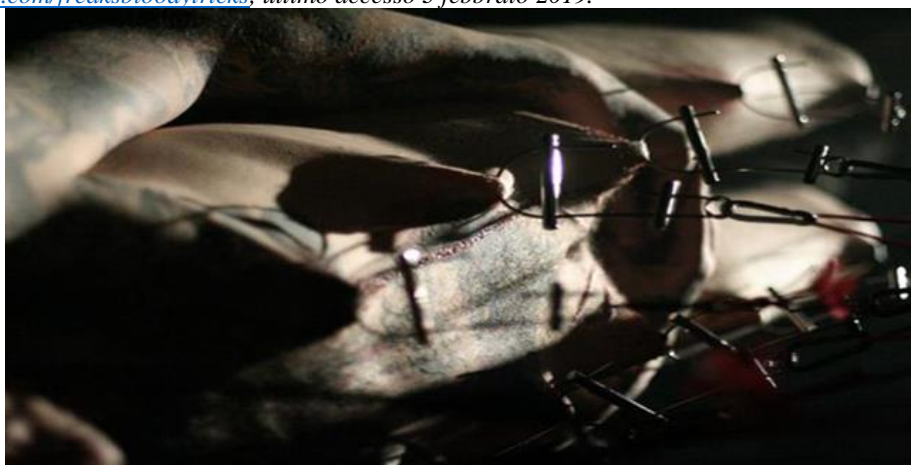


Foto 31. Particolare di una performance dei Freaks Bloody Triks, Napoli, 2005, dal Myspace del collettivo, cit.



Foto 32. Cucitura delle labbra ad opera dei Freak durante Aeon Kollatino Underground, 2004, dalla pagina Myspace del collettivo, cit.



Foto 33. Perforazione delle guance durante una performance dei Freaks Bloody Triks, durante Aeon Kollatino Underground, 2007, dal Myspace del collettivo, cit.



Foto 34. Particolare dello spettacolo Cochaplague dei Freak Bloody Cirkus, Etnofilmfest, Monselice, 2018, dalla pagina Facebook ufficiale della compagnia https://www.facebook.com/1660549014249216/photos/?tab=album&album_id=1673740902930027, ultimo accesso il 4 febbraio 2019.



Foto 35. Particolare in cui il personaggio del Vescovo si pratica un "cutting" del petto. Spettacolo Cochaplague dei FBS-Bloody Cirkus, Etnofilmfest, Monselice, 2018, dalla pagina facebook ufficiale della compagnia, cit.



Foto 36. Compresenza di fuoco, fachirismo e sospensioni nella performance dei Freak Bloody Cirkus, Tekart, Bologna, 2018, foto scattata da me.



Foto 37. FBS-Bloody Circus, Tekart, Bologna, 2018, foto scattata da me.

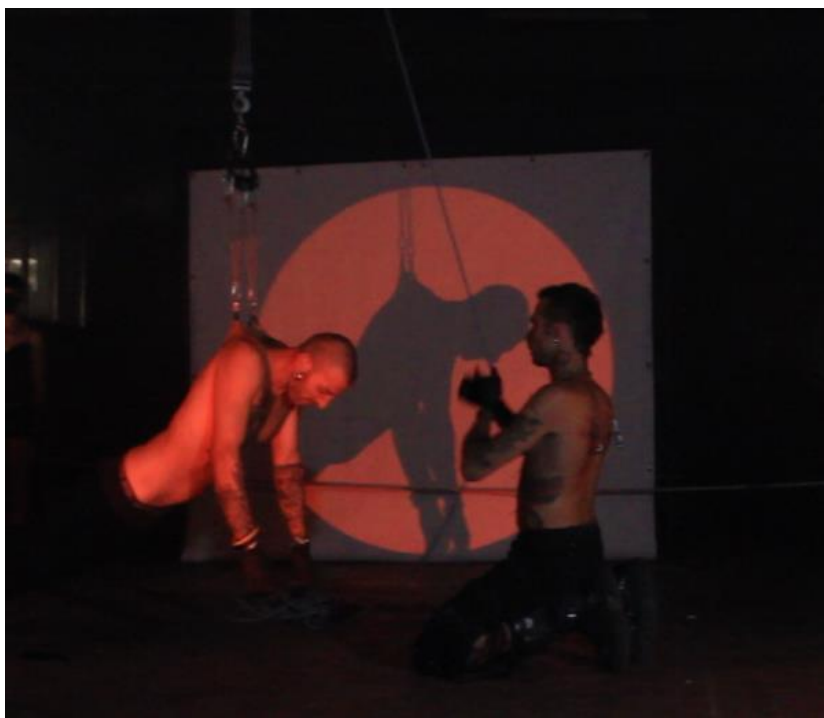


Foto 38. Scena della morte nello spettacolo dei FBS-Bloody Cirkus, Tekart, Bologna, 2018, foto scattata da me.

Bibliografia

Fonti

ANTONIN ARTAUD, *I Cenci*, a cura di Giovanni Marchi, Torino, Einaudi, 1972.

WALTER BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Torino, Einaudi, 1998.

HAKIM BEY, *T.A.Z. Zone Temporaneamente Autonome*, Milano, Shake, 2007.

FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Il Teatro della Sorpresa (Teatro Sintetico - Fisico-follia - Parole in libertà sceneggiate - Declamazione dinamica e sinottica - Teatro giornale - Teatro-galleria di quadri - Discussioni di strumenti improvvisati ecc.)*, in «Il Futurismo» Rivista Sintetica Bimensile, n. 1, 11 gennaio 1922, pp. 1-4.

ALDA MERINI, *Aforismi e magie*, Milano, Rizzoli, 2009.

JEAN-JACQUES ROUSSEAU, *Lettera sugli Spettacoli*, a cura di Walter Lupi, Palermo, Aesthetica, 1995.

LUIGI RUSSOLO, *L'arte del rumore*, in «Lacerba», 11 marzo 1913.

TRISTAN TZARA, *Manifesti del dadaismo e Lampisterie*, Torino, Einaudi, 1975.

TRISTAN TZARA, *Oeuvres complètes*, in 6 voll., Paris, Flammarion, 1975-1991.

VIRGILIO, *Bucoliche*, a cura di Luca Canali, Milano, Rizzoli, 1993.

Opere critiche

LUIGI ALLEGRI, *Storia del teatro: le idee e le forme dello spettacolo dall'antichità ad oggi*, Roma, Carocci, 2017.

GIULIO CARLO ARGAN, *L'arte moderna 1770/1970*, Firenze, Sansoni, 1970.

CLAUDIA ATTIMONELLI, *Techno: ritmi afrofuturisti*, Meltemi, Roma, 2008.

CLAUDIA ATTIMONELLI, *Morsi: rave e taranta, un'estetica della corporeità ebbra*, in «Palaver», n. 2, 2015, pp. 46-60.

ANDREA BENEDETTI, *Mondo Techno*, Roma, Stampa Alternativa, 2006.

HENRI BHÉAR, *Teatro dada e surrealista*, Torino, Einaudi, 1997.

MAIA GIACOBBE BORELLI, *Artaud a fior di pelle: Percorsi del corpo nella società contemporanea a confronto con l'ultima opera di Artaud*, in «Antropologia e Teatro», n. 4, 2013, pp.141-176.

LUKE BRAINBRIDGE, *La vera storia dell'acid house*, in «Noisey», 10 aprile 2014, <https://noisey.vice.com/it/article/68gm7z/la-vera-storia-della-acid-house>, ultimo accesso il 20 febbraio 2019.

MONICA CIOLI, *Tempo e azione: la performance nel Futurismo*, «Scienza & Politica», v. 19, n. 36, 2007, pp. 27-42.

PAOLO D'ANGELO, *Ars est celare artem. Da Aristotele a Duchamp*, Macerata, Quodlibet, 2005.

Decoder. Raccolta: Enciclopedia per l'anno duemila raccolta volumi 5-6, Milano, Shake, 1990.

LUCIANO DE MARIA (a cura di), in *Per conoscere Marinetti e il futurismo*, Milano, Mondadori, 1977.

MARCO DE MARINIS, *Al limite del teatro: utopie, progetti e aporie nella ricerca teatrale degli anni sessanta e settanta*, Firenze, La casa Usher, 1983.

TULLIO DE MAURO, voce *Performance* in *Vocabolario della lingua italiana online*, <https://dizionario.internazionale.it/>, ultimo accesso il 2 febbraio 2019.

MARK DERY, *Velocità di fuga, cyberculture a fine millennio*, Milano, Feltrinelli, 1997.

FRANCESCO D'ISA, MATTEO SALIMBENI, *Forse non tutti sanno che a Firenze...: curiosità, storie inedite, misteri aneddoti storici e luoghi sconosciuti del capoluogo toscano*, Roma, Newton Compton, 2015.

TOBIA D'ONOFRIO, *Rave new world. l'ultima controcultura*, Milano, AgenziAx, 2015.

MARZIO FATUCCHI, *La Venere del Meccanotessile*, in «La Repubblica», 24 aprile 2003, <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2003/04/24/la-venere-del-meccanotessile.html> ultimo accesso il 10 febbraio 2019.

IRENE FIORAVANTE, *Il corpo fruito come linguaggio artistico*, Tesi di Laurea, Corso di Laurea specialistica In Storia delle Arti e Conservazione dei Beni Culturali, Università Cà Foscari, Venezia, anno accademico 2014-2015.

Giacomo Balla: i bozzetti per Stravinskij in mostra alla Scala di Milano, in «Finestre sull'Arte», 3 marzo 2017, https://www.finestresullarte.info/flash-news/19n_bozzetti-giacomo-balla-stravinskij-mostra-alla-scala.php, ultimo accesso il 12 novembre 2017.

MIRELLA GIUGGIOLI, *Il DADA(ismo) ovvero Dada non significa nulla*, Firenze, goWare, 2018.

Glastonbury 2016: Meet the creators of Arcadia as they prepare to bring mayhem to Worthy Farm in «Independent» <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/features/glastonbury-2016-arcadia-interview-metamorphosis-meet-the-team-creators-worthy-farm-festival-a7079956.html>, ultimo accesso il 2 febbraio.

MICHAEL KIRBY (a cura di), *Happening*, Bari, De Donato, 1965.

FRANCESCA ROMANA LENZI, *Sospendersi. Corpo, dolore, identità e riti nella società postmoderna* in «Archivio Antropologico del Mediterraneo», vol. XVIII, n. 17(2), 2015, pp. 1-12.

DAVE LING, *Il Punk, storia di una sottocultura rock*, Torino, EDT, 1991.

VALERIO MAGRELLI, *Profilo del dada*, Bari, Laterza, 2006.

MIRCO MELANCO, *Andy Wharol, il cinema della vana vita*, Torino, Lindau, 2006.

GIAN RENZO MORTEO, IPPOLITO SIMONIS (a cura di), *Teatro Dada*, Torino, Einaudi, 1969.

STEFANO MOSCARDINI, *Suspension of Disbelief*, e-book auto-pubblicato, 2013.

MOTHRA, CHROME, *Talking Beats: intervista a Lou Chano*, in «Grindtimes», 10 febbraio 2012 <http://grindtimes.blogspot.it/2012/02/talking-beats-intervista-lou-chano.html> ultimo accesso il 18 febbraio 2019.

VERONICA ORAZI, *Verso la performance: esperienze teatrali contemporanee in Spagna*, in «Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche», XVI, 2013.

CARLA PAGLIERO, *La scena del conflitto, il teatro in piazza del Living Theatre*, in «Ateatro» n. 53, <http://www.trax.it/olivieropdp/mostranotizie2.asp?num=53&ord=30>, ultimo accesso il 3 febbraio 2019.

FRANCESCO MARCONE PALMIERI, *Free Party, Techno anomia per delinquenza giovanili*, Roma, Meltemi, 2002.

FRANCESCO PARISI, PRIMO MARIA (a cura di), *“Il corpo delle meraviglie”, sguardi etnografici sulla superficie del sé*, Roma, Squilibri, 2010.

GAIA PASSERINI, *Body suspension, Arte Meditazione Follia?*, in «Corriere della Sera», 23 luglio 2012 on line <https://27esimaora.corriere.it/articolo/body-suspensionarte-meditazione-follia/> ultimo accesso il 3 gennaio 2019.

SIMON REYNOLDS, *Energy flash: viaggio nella cultura rave*, Roma, Arcana, 2010.

TANO RIZZA, *Where is 101?* in «Girodivite», 13 settembre 2006, <http://www.girodivite.it/Where-is-101.html>, ultimo accesso il 12 febbraio 2019.

PIERLUIGI SALVADEO, *Abitare lo spettacolo*, Santarcangelo di Romagna, Maggioli, 2009.

VANNI SANTONI, *Muro di casse*, Bari, Laterza, 2015.

GIUSEPPE SAVOCA, *Arte estrema: dal teatro di performance degli anni Settanta alla Body Art estrema degli anni Novanta*, Roma, Castel vecchi, 1999.

SIR PHILLIP THOMAS SEASIES, *Manifesto per un'afrodite bimetallica antifuturista, La novella gloriosa italica impresa d'ardimento e d'ingegno oscurerà la Statua Della Libertà*, in «Mostro», n. 12, aprile 2003, p. 17.

NADIA TRUGLIA in PARISI FRANCESO MARIA PRIMO (a cura di), *“Il corpo delle meraviglie”, sguardi etnografici sulla superficie del sé*, Roma, Squilibri, 2010.

CRISTINA VALENTI, *Storia del Living Theatre. Conversazioni con Judith Malina*, Corazzano, Titivillus, 2008.

LEA VERGINE, *Body art e storie simili, Il corpo come linguaggio*, Milano, Skira, 2000.

ANGELA VITESE, *Arte del corpo Dall'autoritratto alla Body Art*, Firenze, Giunti, 2012.

What is Balearic Beat?, «Boiler Room», 12 luglio 2014, <https://boilerroom.tv/balearic-beat/> ultimo accesso il 15 febbraio 2019.

XSEPHONE, *Tecnologia, Tribalismo e Forme di Nomadismo Metropolitano: un'analisi sociologica dei rave illegali*, tesi in sociologia dell'Università degli Studi di Torino, Torino, 2015.

Videografia

SIMONE BARDI, *Sospesi*, produzione Tokay Image in uscita nel 2019.

ALBERTO DENTICE e CESARE NOIA, *I mutoidi ci invadono*, 1991.

GOMMA, *Decoder: The Italian Cyberpunk Collective*, Shake, 2010.

GOMMA, *Videozine Cyberpunk I*, Shake, 1991.

ULLI HAPPE, *Declassified: The Mutoid Waste company Files 1983-1994*, autoprodotta, 2016.

IPERURANIO, *Venere Biomeccanica*, autoprodotta ora reperibile su YouTube https://www.youtube.com/watch?v=_pAybJFrGxA&list=PL94D938E8A8ECF278, ultimo accesso il 10 febbraio 2019.

M. Duchamp e il dadaismo secondo Achille Bonito Oliva, video didattico di incerta provenienza <https://www.youtube.com/watch?v=Y3gRyKwc0aM>, ultimo accesso il 10 febbraio 2019.

MARKUS KANTER, *Mutoid Waste Company documetary*, produzione Arena Film Academy, 1996.

DANILO MONTE e ZUCCO, *Komak*, con la collaborazione di Alberto Griffi, produzione polivisioni.org, 2002.

MAURO RAMPONI, *Passepartou, Notturmo con panettone - Dada, l'arte e la rivoluzione* condotto da Philippe Daverio, produzione Rai 3, mandato in onda il 24 dicembre 2013.

ERIKA ROSSI, TEDESCHI GIUSEPPE, *Il viaggio di Marco Cavallo*, produzione Al-Phabeta Verlag, 2014.

JOAO SARMENTO, *Apocalypse Motel: Mutoids In Berlin 1992*, performance dei Mutoid Waste Company rave di Capodanno 1992-93 con Gli Spiral Tribe, <https://www.youtube.com/watch?v=vOP5A3cYKAY>, ultimo accesso il 10 febbraio 2019.

ANDREA ZAMBELLI, *Tekno, il respiro del mostro*, produzione Rossofuoco, 2011.

ZIMMERFREI, *Hometown Mutonia*, BoFilm, 2013.

Webgrafia

Ron Athey, blog ufficiale, <http://ronatheynews.blogspot.com/2011/07/ron-athey-at-borderline-bienalle.html>, ultimo accesso il 2 febbraio 2019.

FBS-Bloody Cirkus, pagina Facebook ufficiale, https://www.facebook.com/1660549014249216/photos/?tab=album&album_id=1673740902930027, ultimo accesso il 4 febbraio 2019.

Franko B, pagina web ufficiale, <http://www.franko-b.com/home.html>, ultimo accesso il 2 febbraio 2019.

Freaks Bloody Tricks, Myspace ufficiale, <https://myspace.com/fre-aksbloodytricks>, Ultimo accesso il 2 febbraio 2019.

Fura dels Baus, pagina web ufficiale, <https://www.lafura.com/en/>, ultimo accesso il 2 febbraio 2019.

Fura dels Baus, pagina YouTube ufficiale, <https://www.youtube.com/watch?v=7IZyfbOD-jo>, ultimo accesso 3 febbraio 2019.

Joe Rush, pagina web ufficiale, <http://joerush.com/>, ultimo accesso il 2 febbraio 2019.

Killer-X, pagina Facebook ufficiale, <https://www.facebook.com/Killer-X-508547649180848/>, ultimo accesso il 2 febbraio 2019.

La Libertè [Marty La Libertè], pagina ufficiale della fotografa, https://martye-ris43.wixsite.com/lalibertephoto?fbclid=IwAR2j-vT5joKk_Bie5bMmqeD51yXdKz2umWOGVzxEnPy378ksyB3NEZmh7tc, Ultimo accesso il 2 febbraio 2019.

Mutoid Waste Company, pagina web ufficiale, <https://cargocollective.com/MutoidWasteCo>, ultimo accesso il 2 febbraio 2019.

Nostruckture, pagina web ufficiale, <http://www.nostruckture.com/> ultimo accesso il 2 febbraio 2019.

Stelarc, pagina web ufficiale, <http://stelarc.org/projects.php>, ultimo accesso il 2 febbraio 2019.

Ringraziamenti

Questo lungo e magnifico viaggio non sarebbe mai stato possibile senza il supporto, l'affetto e l'immensa pazienza di molte persone. Per questo e tanto altro vi ringrazio.

La mia gratitudine va:

alla mia relatrice che ha creduto in questo folle progetto e ha saputo guidare il fiume delle mie idee;

a Kola, per la sua pazienza, per le fonti e per tutto ciò che ha creato, *rave on*;

agli FBS-Bloody Cirkus, per la loro travolgente energia;

Infine, a Samuel, compagno di vita e di feste, per avermi sopportato in questa valle di stress e per la più grande avventura, la nostra.

C'è ancora del caos in voi.